قراءآت فى علم الجمال
حول
(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics
(Theoretical & Applied)

نظريات الإبداع الفنى

دكتور
محمد عزيز نظمي سالم



P.t.5 الجزء الخامس Con. Ency. of Ae

الناشر
مؤسسة شباب الجامعة
ت ٤٨٣٩٤٧٢ - الإسكندرية

قراءآت فى علم الجمال

حـــول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

نظريات الإبداع الفنى

دكتــور

محمد عزيز نظمي سالم

P.t.5 الجزء الخامس Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إِنَّ إِلَٰهَكُمْ لَوَاحِدٌ (٤) رَبُّ السَّمَٰوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ (٥) إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ (٦) ﴾

(سورة الصافات: آيات ٤، ٥، ٦ مكية)

شكر وتقـــدير

أسجد لله سبحانه وتعالى شاكراً إياه وكذا أساتذتي الأجلاء الأفاضل بكل تقدير، وأخص كذلك مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع قرن ؛

المؤلف

إهــــداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى مصر المكرمة المحروسة التي وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر الماضي والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض إبداعي الجمالي تواصلا لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات الدرس والمرض والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال في الحياة والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمي سالم يوسف

تصـــــــدير

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسى فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكليتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولايزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطيقية بمثابة شفاء النفس فآثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعواناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار وبزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والواقع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف في المقولة مع أصحاب الرأى الآخر إلا أن الخلاف في الرأى لا يفسد للود قضية، فالكل يسعى إلى محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أتنين سوريتو E. Souriau » وبين «شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف في الرأى بالنسبة لموضوع الاستطيقا بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى كما ضمن ذلك سوريو رأيه فى كتابه L'avenir de l' esthethique (1929) بينما يزعم La Loبأنها تعنى بأصول النظرية الجمالية والقيمة والتجربة الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلفة فإن التعرف على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظيرية مستقبلية تعطى للدارس وللاستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعم أيضاً أن بعض ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا فيما يتصل بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فثمة محاولات من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولوجيا أو علماء البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ محاولة بومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (١٧١٤/١٧٦٢م) الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ١٧٥٨م خلال القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشرقنا وبمصرنا نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث والدرس فى

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة وللحضارة للمجتمع الإنسانى.

ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية: التى استمر إعدادها على الوجه المبين:

أولا : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢م

ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢م

ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢م

رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقّى) ١٩٩٣م

خامساً : نظريات الإبداع الفنى. ١٩٩٣م

سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣م

سابعاً : دور الفن فى التغير الثقافى. ١٩٩٤م

ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤م

تاسعاً : (النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر فى الاستطيقا) ١٩٩٤م

عاشراً : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم الجمال) فى مجاليها النظرى والتطبيقى).

ونردف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية. ولعل القارئ يجد الفائدة المرجوه.

والله ولى التوفيق،،،

المؤلف

دكتور. محمد عزيز نظمى سالم يوسف

مايو ١٩٩٥م

نظـريات الإبـداع الفـــنى

١٩٩٣ الجزء الخامس

نظريات الإبداع الفنى خلال العصور

ما حقيقة عملية الإبداع الفنى؟ أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفنى؟ ثمة نظريات حاولت أن تجيب على هذا التساؤل.

١ ـ فنظرية الإلهام والعبقرية أو الحدس:

وعلى رأس دعاتها «أفلاطون» الذى يجرى أن الفن مصدر الإلهام أو وهى من عالم ثمالى، فالفنان ملهم يوحى إليه ويستمد فنه الخالد من ربات الفنون، وبهذا المفهوم يعتبر الفن مظهراً من مظاهر العبقرية.. أومن قبيل الوجد الصوفى ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد قلائل ذوو حسن مرهف مشوب بالعاطفة لذا فالفنان يمتازر عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه وقد أشار الشاعر الألمانى «جيته» أنه حينما كتب (آلام فرتر) لم يبذل أى مجهود شعورى إلا الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية وذلك ما ذكر أيضاً عن الموسيقار «شوبان» من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائياً سحرياً يرد عليه دون أن يتوقعه. ولقد كان «كولردج» الشاعر الانجليزى المعروف يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحوراً ونجد «نيتشه» الفيلسوف الألمانى يقول أن الفنان أسير فى يد قوة على سيطر عليا وتوجهه إلى غاياتها».

وهذا هو مجمل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى ويبدو أن النزعة الرومانتيكية فى الفن كان هو المسئول الأول، ولكن أصحاب هذه النزعة يتناسون أن الفن ـ وإن كان إبتكاراً شخصياً – إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة. والطراز الفنى السائد الذى هو محصلة الحضارة والمجتمع والعصر.

٢ـ أما النظرية العقلية:

والتى يتزعمها «دى لاكروا» حين ينتقد موقف مدرسة الإلهام ويذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى هو حقيقة وجهد واع وتمثل ناقد وإرادة بناءة، فليس فى رأى «دى لاكروا» أن الذاكرة أو الخيال قدرة على إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكى فى تنظيم المادة الخام كما نرى «كانط» فى موقفه يفسر العمل الفنى بالرجوع إلى تلك القوانين أو الشروط الأولية (المستقة) على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية، ويشير «كانط» إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى (الكيف) أى تقديم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق من حيث المتعة والمنفعة، ثم (الكم) أى عدد المعجبين على عالى ما يتمتع به العمل الفنى من تناسق الصورة ويسمى أيضاً (بالكم الإعجابى) ثم (الترابط) أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته ثم الحالة التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفنى ويعنى «كانط» فى (الحكم الجمالى) أى ما ينصب على واقعة حدثت فى التجربة الجمالية، وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بإفتراض وجود إحساس مشترك، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة، وبهذا تصبح سمه الجمال نوعا من الأمر الجمال المطلق.

وهذه الشروط أربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الإبداع الفنى فعلاً صادراً عن قوانا الادراكية الجماعية لا عن فردية الفنان، وتعتبر شروطاً لحكمنا على الأثر الفنى بالجمال.

٣ـ وهناك النظرية الإجتماعية:

ومن دعاتها «تين» ويعتبر ممن هاجموا الأحكام المعيارية فى الفن، وقالها بأن الفن ولى المجتمع ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن..».

والفن حسب رأيه ليس انتاجاً فردياً بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى حتى أن المعايير الفنيية معايير حضارية ذات أصل اجتماعى، وكذلك فإن الصنعة الفنية والتكنيكية مستنبطة بقوانيها وقواعدها من الحياة الجمالية للجماعة. وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة عليالعمل الفنى بمثابة شهدادة بنجاحه، وإذن فالقيم الفنية اجتماعية بالدرجة الأولى أى أنها بحاجة إلى شهادة المجتع والفنان ليس كائناً منعزلا عن المتمع بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع بشدة للتيارات الجمالية السائدة فيها.

ونجد «دوركايم» يوجز اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله «إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه نتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان وعلى هذا فالفنان ـ فى نظر «دوركايم» ـ لا يعبر عن «الأنا» بل عن «نحن» أى عن المجتمع بأسره، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للإخصاب الذى تم عن طريق الرحم ولهذا فقد يتوهم الفنانتون أن العمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى أو العبقرية أو الحدس الجمالى.

بينما يقوم الإبداع الفنى على مقومات ثلاث هى :

(أ) المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية والجنس ثم التيارات الجمالية السائدة.

(ب) أساليب الصنعة والتقاليد الفنية أى التكنيك والتراث الفنى والتقاليد الموروثة عبر الأجيال.

(جـ) الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان والمعايير الجمالية السائدة فى المجتمع.

٤ ـ أما النظرية التأثيرية أو الانطباعية:

ومعظم دعاتها ممن يشتغلون بالعمل الفني فمنهم «رنوار» و«مانيه» و«سيزلي» وغيرهم وقفوا لمعارضته أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى القول بأن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط في ضوء التأثيرات الاجتماعية أو بتراث الماضي وتيارات الحاضر، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج ووحدة مميزة وشيء فريد وهذا هو تفسير الأصالة. فالعمل الفني لا يشكل القيم الاجتماعية أو سمات المجتمع وتياراته، وإنما يستند موقف التأثيرين إلى أن الفنان لا يعلم مقدماً الصورة المكتملة لعمله الفني قبل أن ينفذه، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدماً مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة، إذ أن الأصل في عملية الإبداع الفني هي الرغبة في تحقيق شيء ما يلبث أن يتكشف تدريجياً خلال الآداء أو التنفيذ أو التعبير، وقبل ذلك لا يمكن حصره أو تحديده فهو نداء لا محدد وفكرة متطلعة إلى العمل، وحتى إذا كان للفنان تصوراً أوليا لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولى، بل ربما زاد عليه أو نسخه ومن هنا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم إلا خلال الآداءأو التعبير الفني. ويقول «ڤان جوخ» أن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل الفني... لأن الدراسة المتسمدة من أهم أدوات الإبداع ووسائله، إلا أن تمام التعبير الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدماً، بل لأنه من الأداء أو التنفيذ أو التغيير لئلا تجهض الصورة الجمالية.

٥ ـ أما بالنسبة للنظرية السيكولوچية والتحليل النفسي:

فإن «فرويد» على قمتها يحاول أن يستخلص العمل الفني من صميم

الخبرات الشخصية للفنان، إذ أن الفنان شخص منطو يقترب من حالة المريض النفسى (العصابى) وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس أوخ لأحداث التوازن النفسى عن رغباته الجنسية المكبوتة، ونجد «فرويد» يتخذ «ليوناردو دافنشى» مثالا لتأييد فرضه. وحين يتناول «فرويد» عمل ليوناردو (الموناليزا أو الچيوكوندا) فإنه يفسره على أساس أنها عملية اعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة متنفس لطاقة (الليبيدو) وتحويل لها عن الأشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير، فعملية الإبداع عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللشعور وما فيه من عقد مكبوته ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن لديه المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة ويمتاز الفنان بأنه لا ينظم الحدث المؤلف كالعصابى، بل هو يحاول عرضة والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير أو تنفيس.

ويفسر «شارل بودوان» نظرية «فرويد» فى الإبداع الفنى اللاشعورى بزها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فلى الحياة الشعورية وهو انفجار تلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب النفسى فى كبتها، فالميول الجنسية والرغبات تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين. فأما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى. وليس معنى هذا أن كل اعلاء أو تسامى يأخذ صورة للعمل الفنى إذ لابد من استعداد خاص والإبداع لا يحصل عليه غير العباقرة من أهل الفن، فليس بمقدور كل فرد أن يحاول الإعلاء إلى إبداع فنى.

كما نجد تفسير «ونج» للإبداع الفنى يقول: «إن العمل الفنى يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الإرادى والنشاط اللشعورى، ويجب أن

نتجه إلى دراسة الأعمال نفسها لمعرفة خصائصها وفهمها حقيقة الظاهرة الفنية من خلال الانتاج الفنى، إذ أن الفن ليس انتاجاً شخصياً، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو المجتمع. وكأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى ـ وكل ما نجده هو طغيان للعملية الإبداعية اللاشخصية على حياة الفنان لأن الشعور الحسي هو مصدر عملية الإبداع الفنى والفنان يتميز بقدرة خاصة على إدراك محتويات هذا الشعور.

أصول نظريات الإبداع

أصول النظرية العقلية

ونجد هذا الاتجاه يتمثل فى آراء عديد من الفلاسفة على مر العصور، فنجد أصول هذه النزعة عند «أرسطو» فى العصر القديم وفى العصر الحديث نجدها عند «كانط» و«هيجل» و«ديلاكروا» و«هويسمان» و«كولنجوود».

أرسطو Aristotle:

اهتم اهتماماً كبيراً بمشكلة الإبداع الفنى أو النشاط الفنى أى بكيفية إخراج النظائر التشكيلية أو المتمثلات Representations والمدركات الحسية Preceptions ولقد أورد «أرسطو» رأيه متفرقاً فى كتبه ومؤلفاته العديدة مثل كتابه الشعر «البيوطيقا» أو الطبيعة «الفيزيقيا» أو الخطابة «ريطوريقا» والسياسة «البولوتيقا» أو فى «الأخلاق» ولكى يفهم رأي «أرسطو» فى الإبداع فإنه يتعين أن نفهم الفكرة الأساسية لفلسفة «أرسطو» التى تقوم على مبدأ الهيولى (المادة) والصورة، فالأصل هو تحقيق صورة فى مادة، هذا هو بالنسبة للفن ولكل موجود، وإنما الفارق بين الموجودات كأشياء طبيعية أو قسرية، وبين الموجودات كأشياء مبتكرة.

فإما أن توجد الصورة باطنة أو كامنة فى الأشياء وهى داخل الطبيعة وإما أن تأتى من خارج وهى ميدان الفن ومجاله التعبيرى. ويجب علينا أن نفرق بين الفعل ونتيجة الفعل بصدد الإبداع، ذلك لأن الفعل حالة من السلوك أو العمل وهو الغاية من العمل، وليست القيمة هى الغاية لأنها شىء إضافى بالنسبة إلى العمل وفى حالة الإبداع الفنى فالفعل ونتيجة العقل مرتبطان معاً،

بل إن نتيجة العقل هى الأساس أما الفعل فى ذاته فليس غاية بل وسيلة، وتبعاً لهذا يجب الحكم على الآثار الفنية بوصفها آثاراً، لا بوصفها أفعالا.

وينقسم الفعل (بمعنى الإبداع) إلى جانب الممارسة الفعلية ومعايشة التجربة الإبداعية إلى جانب آخر من النظر والتأمل والتفكير كما يعرفه «أرسطو» بذلك ويورد «أرسطو» تعريفه للإبداع الفنى [1] «إيجاد ما لم تستطيع الطبيعية إيجاده على النحو الذى يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو أنتجته».

وبهذا نرى كيف يقيم «أرسطو» نظريته على مبدأ الهيولى «المادة» والصورة من حيث أن العمل الفنى هو تحقيق صورة فى هيولى، ولكى تزن رأي «أرسطو» بميزان النقد، فإنه يتبين لنا أن الأمر قد اختلط عليه حين لم يفرق بين الأثر الفنى وبين العمل الفنى كغاية لوسيلة هى الأثر الفنى.

كما يمكن أن نوجه اعتراضاً آخر لنظرهية «أرسطو» عن المحاكاة للطبيعة فى الفن، من حيث أن الأثر الفنى ليس هو موضوع العمل الفنى، فتصوير شجرة ليس هو الشجرة ذاتها أو ليس هو طبيعتها أو صورتها إنما ثمة اختلاف بين الصورة الأرسطية وبين الصورة الجمالية.

ولكن من الواضح أن أرسطو قد وضع مسألة الإبداع فى عين الاعتبار وحاول أن يدلو بدلوه وكان من الرواد فى هذا المجال.

(١) أرسطو، (الطبيعة، م٣ف ص ١٩٩، ص ٢٧١، الطبعة الثالثة، الدكتور عبد الرحمن بدوى، انظر : طبعة سانتهلير، كتاب السياسة لأرسطو

أصول النظرية الحدسية أو الإلهام والعبقرية

ومصادر هذه النظرية قديم قدم الفن، فقبل العصور والحضارية القديمة تلمس الناس تفسيرهم لكثير من الأعمال الفنية بالرجوع إلى الوعى والإلهام من ربات الشعر والفن والجمال فهو الفيض الملهم والعبقرية الخالدة للفن، وقد تأصلت هذه النزعة عند «أفلاطون» فى العصر القديم ونجدها فى العصر الحديث والمعاصر عند كل من «كروتشه» و«راسكين» و«سانتيانا» و«مارلو».

أفلاطون Plato:

يتعرض فى محاولاته خاصة «فيدون» [1] و«أيون و«فيدروس» لمعنى الجمال والمطلق الجمالى باعتباره مثل تحتذيه الطبيعة، ولا تخرج آراءه الفلسفية بهذا الصدد عن بحث فى طبيعة وماهية الجمال المثالى وكيف أن الموجودات فى عالم الحس تتجه إلى مثال الجمال بالذات وأن الفنان كائن من طراز آخر يوحى إليه.

غير أننا نتوقف قليلا عند نظريته فى المثال فهى أساس التفسير الاستطيقى للصور أو الرؤى الجمالية التى هى مضووع الإدراك المباشر أو الحسى، ويتضح فى نظرياته عندما يحاول الفنان أن يعبر عن صورة ويشعر بعد التنفيذ أنه لم يحقق الصورة التى فى ذاته أى أن التعبير الفنى لم يكتمل ولم يرق إلى تمام التعبير.

إن المنهج الأفلاطونى باهتمامه البالغ لعملية التذكر تشير إشارة قاطعة على أن الفنان يحقق من خلال عمله الفنى صورة أو مثال الجمال بالذات. بهذا نرى أن «أفلاطون» يقيم تفسيره للفن والإبداع النفى على أساس من الفلسفة

(١) محاورتى فيدون، فيدروس، ترجمة د. زكى نجيب محمود، طبعة القاهرة.

الميتافيزقية والمعرفة الأبستمولوجية. ذلك لأن التجربة الفنية فى تصوره ممارسة للنشاط محسوس بحثاً عن تلك الصورة المثالية أو مثال الجمال التى هى حبيسة ذات الفنان فى عالم المثل الأفلاطونى غير أن هذا الإطار الفلسفى لا يعطى تفسيراً واضحاً للعملية الإبداعي بقدر ما يفترض مسلمات وبديهيات ـ قد لا يسلم بها عالم الجمال التجريبى.

وبالرغم مما توجه إلى أفلاطون من مآخذ نقدية فإنه بلا شك عملاق فى تفسيره الفلسفى والأبستمولوچى لمشكلة الفن والإبداع.

النظريات الإبداعية الأخرى

يتعين علينا أن نستعرض فيما يلى أهم وأبرز الشخصيات أصحاب النظريات المفسرة للإبداع الجمالى وذلك على سبيل المثال لا حصر.

ولعل هذه النظريات هى التى تمثل حصيلة الآراء والمذاهب والاتجاهات فى علم الجمال بصدد مبحث الإبداع. ومن خلال المنهج التاريخى والموضوعى نعرض لهذه النظريات حتى تكتمل الصورة العامة للنظريات المفسرة للإبداع خلال ما سبق الإشارة إليه من أصحاب النظريات العقلية والحدسية والاجتماعية.

١ ـ عما نويل كانط E. Kant

يفرق «كانط» بين نوعين من المعرفة، نوع من المعرفة المكتسبة عن طريق الحس ونوع من المعرفة عن طريق التصور ـ إلا أنه يستدرك أنه لا شىء من الحس ولا من التصور يستطيع أن يعطى معرفة بدون الآخر، كما يقرر أن تصورات بغير حدس تكون فارغة وأن حدساً بغير تصورات يكون معرفة عمياء.

أما الأساس «الترنسندنتالى» لكل صورة عن صور المعرفة فقد بحثه فى قسم الإدراك الحسى أو الحدس فى الاستطيقا الترنسندنتالية، فهى البحث فى التجربة الحدسية التى نكتسبها بفضل مقولتا المكان والزمان المتعلقتان بالقوة الناطقة أو العقل فى الإنسان ومن حيث هما الإطار الذى تعرف منه كل تجربة حسية.

ومعنى هذا أن ما نسميه تجربة ليس مجموعة من الموضوعات انتظمت عن طريق الحس، وإنما هى وحدة نظمت أجزاؤها بالفكر، وفقاً لمبادئ أو وجهات نظر يزودنا بها، وهذه المبادئ الترانسندنتالية هى مقولات الفهم، إذ

ليس لدينا أول الأمر إلا أحاسيس مشتتة مبهمة، مضطربة، كالألوان والروائح والطعوم والأشكال والأحجام، إنها عناصر مبعثرة من عناصر معرفتنا، إنها مجرد معرفتنا التى نتلقاها من الخارج ولو بقيت أحاسيسنا في هذا الاختلاط لكانت حياتنا أحلاماً وأوهاماً، لذا يتدخل الفكر فيضيف على تلك المادة صورة مقيماً بذلك رابطة وجودية لم تكن موجودة فى أحاسيسنا أول الأمر. إن الإحساس منفعل أما الفكر فهو فاعل ومهمته الخاصة ربط الظاهرات والتأليف بينهما وعلى حد قول «أميل بوترو» «أن ما كتبه كانط بالغ الأهمية وافر النضج» ويقصد بذلك تلك النصوص التى أوردها «كانط» من أن الحدس ليس شيئاً اخر سوى تمثل الظاهرات، فإن الأشياء التى تشهدها ليست فى ذاتها، وعلاقاتها ليست فى الواقع هى التى تبدو لنا فإننا إذا صرفنا النظر ذاتنا، بل عن الطبيعة الذاتية لحواسنا عموماً، وجدنا أن جميع الخواص وجميع نسب الأشياء فى الزمان والمكان، بل الزمان والمكان ذاتهما يتلاشيان، لأن شيئاً من ذلك كظاهر لا يمكن أن يوجد فى ذاته بل فينا نحن فحسب، أما طبيعة الأشياء فهى متميزة فى ذاتها مستقلة من حساسيتنا، فتبقى عندنا مجهولة بتمامها، إننا لا نعرف عن هذه الموضوعات إلا الوجه الذى نراها عليه، وهذا الوجه الذى هو من خصائصنا يجوز ألا يكون لازماً لسائر الاثنات، وإن يكن لازماً لبنى الإنسان كافة ليس من شأننا إلا هذا النحو من المعرفة والمكان والزمان هما صورتاه الخالصتان والإحساس هو عادته. ولسنا نستطيع أن نفرض هاتين الصورتين اللامعرفة أو لا نية مسبقة أو متقدمة على كل مشاهد واقعية ومن أجل هذا تسمى هاتان الصورتان حدسيين خالصيين، أما الإحساس فخلاف ذلك[1]

---

(١) العقل الخالص، الباب الأول، ص ٩٧٩، ٩٨٩ عن الاستطيقا الترانسندنتالية. Kant

«لأنه العنصر الذى تستمد منه معرفتنا الإخوانية أى الحدس التجريبى، وهاتان الصورتان لازمتان لحساسيتنا وهذه الأحاسيس قد تكون مختلفة جداً، وإذا فرضنا أننا رفعنا جسدنا إلى أعلى لا يكن أن نصل إليه وأن نتقدم خطوة إلى الأمام نحو معرفة طبيعة الأشياء لذاتها ذلك لأننا لن نعرف إلا الوجه الذى يكون عليه حدسنا أى حساسيتنا الخاصة المشروطة بشرطى المكان والزمان وهما متلازمان أصلا للذات العارفة. أما معرفتنا لطبيعة الأشياء فى ذاتها فالأمر مستحيل علينا ولو توصلنا إلى معرفة ظاهر تلك الأشياء وهى الأمر الوحيد الذى فى طاقتنا.

أما الزعم بأن كل حساسيتنا إن هى إلا تمثل للأشياء غامض يحتوى على كل ما تشتمل عليه هذه الأشياء فى ذاتها ولكن فى صورة طائفة من الإشارات والتمثيلات الجزئية لا نستطيع التمييز الدقيق بينهما فهذا تحريف لتصور الحساسية وكذا لتصور الظاهرة على نحو يجعلها عديمة الجدوى من حيث تمثل جسم فى الحدس فلا يحتوى على ظهور شيء أو على كيفية تأثرنا به، وهذه القابلية أو ملكة المعرفة الإنسانية تسمى بالحساسية وتبقى دائماً متميزة كل التمييز عن معرفة الموضوع فى ذاته حتى لو توصلنا إلى أعماق الظاهرة.

وفى معرض كلامنا عن «كانط» يتضح أن محور الاستطيقا يستند أساساً إلى المعرفة الترنسندنتالية وإلى الحدس التجريبى الذى يعبر عنه بالحساسية التى هى شيء مخالف ومميز عن معرفة الموضوع ذاته وهى أساس الفن والإبداع عند «كانط».

٢ ـ هيجل Hegel:

يعتبر «هيجل» من القلائل الذين تعمقوا بفلسفاتهم ميدان علم الجمال والدراسات الجمالية (الاستطيقية) والدليل على شغفة واهتمامه الشخصى أنه

ترك لنا أربع مؤلفات فى هذا الميدان [1]، ويضع «هيجل» أمامه مسائل علم الجمال ليجيب على ما هو الفن؟ وما الغاية القصوى من الفن؟ وما دور الحدس فى الفن؟ ومن خلال عرضه للمسائل يشيد مذهبه الفلسفى الذى أودعه فى كتابه «علم الجمال».

ومجمل رأيه أن الفن إنما هو تحقيق لفكرته عن المطلق ويكون دوره كالدين والحياة فى تفسير العنصر الإلهى وإيضاحه وتأكيد للروح.. وأن الفن فى سموه وجلاله فى تاريخ الإنسانية والحضارية يعتبر خاصاً بالنسبة لنا.

ولا شك أن فلسفة الفن عند «هيجل» حلقة من مذهبه الفلسفى العام المثالى. فعندما يقرر أن الإنسانية تته إلى الكمال الروحانى، متحققاً فى التاريخ الذى هو المطلق فى الشكل السياسى للدولة، إنما تتجاوز أقصى غاية للروح المطلق وتستند إلى واقع الحرية كى تسمو عن الدولة وتتجه إلى المثل العليا، للجمال ولله وللحقيقة، فينجم عنها الفن والدين والفلسفة.

ويرى «هيجل» أن الفن ما هو إلا إبداع أو إخضاع الإنسان للمادة وانتصاره عليها، فالإبداع هو انزال فكرة أو مضمون فى مادة أو صورة وتشكيلها على مثالها، وبقدر تفاوت مرونة ومطاوعة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية.

ويمكن أن تندرج هذه الفنون تحت نوعية من الفنون، الفن الموضوعى، كالعمارة والنحت والتصوير، والفن الذاتى كالموسيقى والشعر. ففى فن العمارة مثلا نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية، ويمكن أن نصف

---

(١) د. هويسمان، علم الجمال، ترجمة د.أميرة مطر، ص ٤٤.

العمارة بأنها فن رمزى يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً، فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض، فالعمارة تترجم عن القوة الرابضة واللا بهاتية الدائمة لكنها تعز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها، بينما نجد فى النحت تقارباً بين الصورة والفكرة أو الشكل والمضمون إلى حد ما، على اعتبار أنه ضرب من ضرورب التعبير فيه نفخ روح فى مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن ويبدو عاجزاً دون التعبير عن النفس كما تبدو للناظر، بينما يستخدم فن التصوير مواد أكثر لطافة وتقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق بواسطة السطح ولكنه لا يعبر إلا عن وقت من أوقات الحياة. أما فى الموسيقى «إننا نبلغ الفن الذاتى من حيث أنها ترجع إلى انفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ولكنه رمز مبهم غامض فالقطعة الموسيقية أو ويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال، فالصوت فيه قول ونطق ويعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ [(١)] ويطاوع الفكر يبحث ويصور ويغنى ويرى فهو مجمع الفنون وهو من ثم الفن الكامل، وكأن الملحمة أشعرية تحتل الفنون الموضوعية الثلاثة واللون الغنائي الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الإنسانية بينما الشعر الدرامى أكمل أنواع الشعر يجمع بين العالمين العالم الباطن والعالم الظاهر، بين الجوانى والبرانى، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة وتمدناً.

ويتطور الفن فى ثلاثة عصوره، فالفن الرمزى الشرقى يستخدم الأمثلة

---

(١) كوكس، النظريات الاستطيقية عند كانط وهيجل وشوبنهور، ص ٧٩.

(٢) مجموعة محاضرات هيجل نشرت بعد وفاته العامين فى عام ١٨٣٣ بعنوان دروس فى علم الجمال.

ويستلزم التأويل ولا يعنى بالصورة الخارجية، يمثل الضخامة واللانهائية والمغالاة، أما في الفن اليوناني فيعبر تعبيراً مباشراً يفسر نفسه بنفسه. أى ينزل الفكرة فى الصورة ولكن هذا يعرض المادة للغناء ويضحى بها فى سبيل الصورة الظاهرة والجمال المحسوس.

ويتجه الفن الدينى الكنسى إلى الارتفاع بالفن من العالم المنظور إلى العالم المعقول ليعبر عن لجمال المعنوى ولكن هذا يجعل الفنان عاجزاً عن تصور المثل الأعلى فى المادة اللامتناهى المدرك فى الباطن، بينما الفن موضوعه التعبير عنه فى الظاهر كما يتجه إلى ذلك هربرت ريد [١] (الفن تعبير Art is expression) أو كما اتجـــه «راسكين» من قبل «بأن الـفن عبادة Art is adoration».

فالدين والفن وليد العاطفة يؤديان إلى الفلسفة وهم جميعاً يصدرون عن روح لا متباه، ولكن الفن والدين وليدا المخيلة بينما الفلسفة يحقق ما يرمزان إليها، فالفلسفة تمثل الصور اللا أخلاقية والمعانى الدينية كأنها مقولات عقلية.

ولعل أجل خدمة أداها «هيجل» لفلسفة الفن ولعلم الاستطيقا هو دفاعه القوى عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم لفلسفة الفن أو الذوق الجمالى، وقد أشار لموقفه هذا فى كتابه السالف الإشارة إليه «فى الاستطيقا» حيث يقول بالنص «أن الفكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية» ولا الأشياء ولا الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية ـ وموقف «هيجل» هذا عودة لرأى «أفلاطون» (فى محاورة هيباس).

---

(١) انظر كتاب هربرت ريد

Philosophy of Art,H. Read

ونجمل القول حول موضوع الفن كما هو عن «هيجل»، أن موضوع الفن ليس شيئاً في ذاته عن طريق العقل والذات المفكرة المتأملة يكون موضوعاً للفن. فرسومات «دافنشي» مسألة عقلية Gosamenlalls، ولكن كيف يمكن للتفكير فيما هو متصل بالإحساس والشعور؟ يقرر «هيجل» «أن الجمال بوصفه موضوعاً للخيال أو للحدس أو للإحساس لا يمكن أن يكون موضوعاً للعلم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية».

ولكن كيف يمكن أن يكون الإحساس موضوعاً لدراسة تصويرية؟ يجيب «هيجل» من أن الفنان من الطراز العاطفي قد يقنع بالاستمتاع وبنشوة التذوق وليس عليه أن يفكر، ثم كيف تفسر عمليات الإبداع الخلاق والتذوق والأداء والتعبير ؟ ويرد «هيجل» «بأن الفن حقيقة وتأمل إذ أن الإحساس يثير إلى استدلال معين كما توجد فكرة Idea في باطن الإحساس، كما يوجد للفكرة تجريد من الإحساس، وفكرة الإحساس هذه أو الصورة النمطية هي كالصور المتمثلة التي يمكن أن تضع ذا الفنان الحساسة مادة مع الذات المفكرة.

٣ ـ راسكين G. Ruskin

وتجدر الإشارة إلى «راسكين» إذ يعتبر أحد القلائل المبرزين في مجال التسطيقا، ولقد اقترنت الدراسات الجمالية وفلسفة الفن بانجلترا باسمه وترددت عبارته الشهيرة «الفن عبادة Art is a doration».

كان «جون راسكين» عاشقاً للطبيعة وعلى لسانه كان يردد «أن الأحجار كانت لي دائماً خبزاً». وبقدر شغف «راسكين» بالجمال في الطبيعة والإعجاب بكل ما هو جميل فيها، نلمس أيضاً إعجابه بالعمارة والآثار التاريخية لما فيها من قيمة جمالية.

ومحور رأى «راسكين» حول الجمال أن مصدره فى الكشف عن تلك الإلهامات الإلهية، ذلك لأنه ليس بالفكر ولا بالإحساس يقدر على كشف الجمال بل بواسطة ملكة الحدس الملهم تلك التى تدفع بالفنان إلى الإحساس بالنشوة إزاء أى موضوع طبيعى لهخ قيمة جمالية أكثر مما تحسه إذا كنا بصدد موضوع فنى صنعته يد الإنسان، ويقترن الجمال بالزخلاق فى مذهب «راسكين» الفلسفى، ذلك لأن كل ما يدركه الحدس الصوفى فى عالم الجمال هو نفسه خير.

غير أن «جون راسكين» لم يحاول أن يصوغ آرائه الجمالية فى نظرية أو نسق فلسفى جمالى كما فعل غيره من الفلاسفة الجماليين كـ «شوبنهور» مثلا الذى ألف كتاباً هاماً فى الاستطيقا وأسماه «العالم إرادة وتمثل» . أو نيتشه الذى ألف كتابه الشهير «نشأة التراچيديا» متناولا فيه عبقرية «ڤاجنر» الموسيقية أو «تين Taine» الذى ألف كتابه «فى فلسفة الفن» وتأدى إلى نسق فلسفى فى علم الجمال محوره أن الآثار الفنية الخالدة تكون محصلة ثلاث قوى هى: البيئة والعصر والجنس، إلى غير ذلك من النظريات المفسرة كمشكلات فلسفة الفن أو علم الجمال وإنما نجد أن شتات آراء «راسكين» إنما تعبر عن موقف فنان متفلسف فى محاولته الإبداعية للكشف عن غموض العمل الفنى وإبراز القيمة الجمالية فيه.

٤ ـ كروتشه B. Croce:

تعتبر النظرية العامة فى فلسفة الجمال عند «بند كروتشه» جزءاً لا يتجزأ من سياق فلسفته ذات النزعة الروحية، ومجمل مذهبه الفلسفى أن النشاط الروحانى ينسحب فى شتى نواحى الحياة ومظاهرها وهذا النشاط الحيوى له

صورتان، الأولى تتصل بالعلم أو المعرفة والثانية بالعمل أو الممارسة، ولكن المعرفة والعلم إما أن تكون حدسية قوامها الحدس المباشر Intution للرؤى الفنية، وإما أن تكون منطقية قوامها العقل والمنطق Logic والمعرفة الأولى معرفة بالأشياء التى مجالها الصور Images والمعرفة الثانية معرفة بالعلاقات ومجالها المفاهيم والتصورات Concepts.

أما العمل أو الممارسة فتنقسم بدورها إلى نشاط اقتصادى يهدف غايات فنية فردية ونشاط أخلاقى يهدف إلى غايات كلية، وعليها يضيف «كروتشه» العلوم والمعارف إلى علم الجمال ويتناول الصور على علم المنطق ويتناول التصورات، وعلم الاقتصاد ويتناول المنفعة وأخيراً علم الأخلاق ويتناول الخير.

وفيما يختص علم الجمال يقرر «كروتشه» أن علم الجمال [1] علم وصفى وليس علماً معيارياً normative إذ يتناول تحليل الحدس أو الإدراك الشخصى أو الرؤية الجمالية Vision ويبدأ «كروتشه» بتعريفه لعلم الجمال بقوله أنه «علم التعبير» وفى تساءله عن ماهية الفن يقول «أن الفن رؤية أو حدس وهما قوام النشاط الفنى الخلاق الذى يقوم فيه الفنان فيقم صورة أو شكل وهمى Fantion، ولا يجد «كروتشه» حرجاً فى استخدام مصطلحات أكثر من مجال الإبداع أو الفن، كمصطلح الحدس والرؤية أو العيان الشخصى والتأمل والتخيل والتوهم والتمثل وجميعها تقطع بوجود فهم عام لماهية الفن.

وينتقد «كروتشه» تلك النزعات التجريبية فى علم الجمال [2] إذ أن النشاط الفنى أو الإبداع الجمالى ـ فى رأيه ـ رؤية وحدس يختلف عن سائر

(1) Croçe Esthétique Comme Science deLe,L-Expression et Linguistique Geneneral Paris, p. 137.

(٢) المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى طبعة ١٩٥٢.

الظاهرات الفيزيائية (الطبيعية) كالضوء أو الصورة أو الكهرباء أو الحرارة... الخ كما يختلف عن الأشكال الرياضية والتجريديات الهندسية كالمثلث والمربع... الخ. وليس مشابهاً للنظم والنشاطات الاجتماعية أو الترويحية كالصناعة والحرفة واللعب أو السحر.

ويرى «كروتشه» أن العملية الإبداعية والنشاط الفنى لا تقبل القياس أو جسماً مادياً يقبل التجزئة لأنها تعبر عن حقيقة روحية Spiritual لذا يستنكر ما قم به «فخنر Fechner» من إرجاع الظاهرة الجمالية إلى الشكل الفيزيائى بحيث يرد اللوحة الفنية إلى عناصر فيزيائية من سطح مادى مغطى بالألوان وبالخطوط وإمكان تحليل الألوان إلى ذرات تتحكم فيها قوانين المادة والطبيعة.

لذا نجد «كروتشه» فى أكثر من مناسبة يقرر أن العمل الفنى أو الموضوع الجمالى هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا.

وثمة فكرة يؤكدها «كروتشه» وهى أن النشاط الفنى المبدع مادام حدساً للصورة أو الرؤية الجمالية، فإنه لا يقصد من ورائه تحصل لذة أو اجتناب ألم، من حيث أن الفن تأمل ومعرفة حدسية وتعبر عن الصورة المحدوسة، لذا فإن «كروتشه» يعترض على الفلسفات الجمالية التقليدية القائلة بأن الفن يهدف المنفعة ويسعى إلى اللذة ويمكن أن يحدد النقاط التى يقيم عليها نظريته العامة فى علم الجمال وفى الإبداع الفنى بوجه خاص فيما يلى:

(١) أن الإبداع الفنى ليس معرفة تصويرية.

(٢) وأن الإبداع الفنى ليس ظاهرة فيزيائية (طبيعية، أو سيكولوچية).

(٣) وأن الفن ليس نفعياً أو ممتعاً.

(٤) وأن الفن ليس فعلا أخلاقياً أو أسطورياً.

ويخلص من هذه العناصر إلى القول «بأن الفن هو إبداع أو بمعنى آخر هو حدس لرؤى جمالية أو لصور منه وتعبير عنها».

وقد ميز «كروتشه» بين الحدس والتصور، فالبحوث يمكن أن تكشف عن العالم أو الظاهرة بينما التصور Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح والحق أننا جميعاً نوجد بصدد أى عمل فنى فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذى أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزقية أو من الناحية يالتاريخية لأن مثل هذا التساؤل عبء وعقيم مثله فى ذلك كمثل أى حكم قد يصدر من وارع أخلاقى عام بصدد مبدعات فنية تحلق فى سماء الخيال، إذ أننا حينما نميز بين الصواب وبين الخطأ، فإننا نكون بصدد واقع نصدر عليه حكماً من الأحكام فى حين أن العمل الفنى بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع الحكم لأنه ما دام الخيال والفكر متمايزين فالموضوع الجمالى أو للمصنف الفنى «يعتبر صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات دون أن يكون فى الإمكان تحويلها إلى مفهوم كل ى عام ومعرفة عقلية لأن الفن معرفة نظرية. وهذه المعرفة حدسية أولا تقبل شيء هى صورة أو شكل Form وبالحدس نكشف عن الصورة أو الرؤية الجمالية ولكن الحدس ذاته ينبثق من أغوار الوجدان والعاطفة وهى ما تضفى على الفن الرمزية Symbolism والفنائية Lyriesme ـ ويستشهد «كروتشه» بأن مبدعات العمل الفنى فى أصلها آثار جدسية أو متمثلة representation وعاطفية Passionnelle ويتجه القول بأن جميع الفنون هى ضروب من الموسيقى تصدر عن روح تمتزج بين الرؤية الجمالية والتمثل الوجدانى.

ويفصل كروتشه فى مسألة الصلة بين الشكل والمضمون أو الصورة والمادة

بأنه لا يذهب إلى القول بأن الصورة الجميلة أو الشكل الذى يبدعه خيال الفنان هو الحقيقة الجمالية فى العمل الفنى. كما أنه يرفض المزج بين الاثنين على أساس أن الصورة تضاف إلى المادة كأن النشاط الفنى نتيجة تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية.

إنما النشاط الفنى فى رأى «كروتشه» تركيب أو إنشاء جمالى بمعنى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو رؤية شخصية Concrete Vi-sion وكأنه يذهب مثل E. Kant فى القول بأن العاطفة بدون الصورة عمياء والصورة بدون العاطفة جوفراء والروح الفنية أو الحساسية الجمالية لا ترى الصورة على حدة أو تشعر بالعاطفة على حدة بل هى تتحسن فى وحدة فنية أو تشكيلية متسعة هى ما نسميه باسم العمل الفنى أو المنجز أو الأثر المبدع بمعنى أن الفن مضمون أو أن الفن صورة.

كما يحسم «كروتشه» مسألة التفرقة بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر بين وجانبه النشاط الإبداعى وظاهرة أو برانية ـ إذ يقرر أن التفرقة بين الحدس وبين التعبير غير صحيحة. إذ أن الحدس الفنى الجمالى فى الوقت نفسه بمثابة تعبير Expression وعلى ذلك فإن ما لا يتحقق تعبيرياً ليس حدساً ولا تمثلا Representation ولا يخرج عن كونه انطباع حسى Recepption ولا يكون حدساً إلا حينما يشكل ويعبر ومن ثم فلا سبيل للفصل بين الحدس وبين التعبير إذ كيف يتسنى للون أن يعبر عن صورة خالية من الألوان أو كيف يأتلف التفكير والخيال التلقائى والصفة التكنيكية لتحقيق فعل الإبداع الفنى إذا وصلنا بين الحدس وبين التعبير، متلازمان أو متصاحبان Co-existence، فالفكرة لا تكون فكرة إلا إذا كان فى الإمكان أن تصوغها فى كلمات واللحن الموسيقى لا يكون لحناً إلا إذا كان فى الإمكان أن تؤلفه من أنغام،

واللوحة الفنية لا تكون أثراً مبدعاً إلا إذا كان فى الإمكان تصويرها بمجموعة من الألوان.

والذى نخلص منه أن «كروتشه» يذهب إلى القول بوجود حالة تعبيرية قبل الأثر الفنى وليس العكس إذ لا توجد لوحة قبل الحالة التعبيرية. كقول بعض المصورين العاجزين عن الإبداع الذين يريدون أن يوهموا الآخرين بأن أذهانهم عامرة وثرية بالصورة أو المبدعات التصويرية، ولكنهم لا يقدرون أن يبرزوها إلى الخارج لعدم توفر الوسائل التكنية، ومن ثم فإن الحدس الجمالى حين يستولى وجدان الفنان ويستغرق فى تأمل الرؤى الجمالية حتى يقتضى صورة منتقاه من عداد هذه الصور فلابد من أن تستحيل إلى تعبير. أو على حد قول «كروتشه» بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة.

إن الإبداع جوهر العمل الفنى وهو فى مقابل المحاكاة أو التقليد Immi-tation ومن سياق مذهب «كروتشه» فى الفن فإن الطبيعة لا تكون زاخرة بأشياء جميلة إلا فى نظر الفنان المتأصل [١] حقاً قد تكون الطبيعة زاخرة بأشياء جميلة ولكن الخيال الإبداعى عند بعض المصورين أو الشعراء هو الذى يضفى عليها خجلا، فالطبيعة خالية تماماً من التعبير أما حين تطلق عليها صفة الجمال فإننا ندركها أو نتذوقها بروح الفنانين واستغراقنا فيها وامتزاها بذواتنا الشاعرة فنكتشف ما فيها من جمال لأن الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الفنان.

وعلى ذلك فـ «كروتشه» يرفض النظرية القائلة بأن الفن محاكاة للطبيعة فليس المقصود من النشاط الفنى تقليد الطبيعة وتكون مهمة الفنان هى إيجاد بعض الموضوعات الفنية مماثلة لموضوعات الطبيعة ومحاكاتها تماماً لأنها لا

(١) كروتشه، المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، ص ٥٥.

تزودنا بأى حدس جمالى، ولكن ما هى وظيفة الفنان إذن ؟ أهى تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس؟

يجيب «كروتشه» أن الفنان حين يصوغ انطباعاته أو يشكل إحساساً فإنه يتحرر منها، وبأن النشاط الفنى إيجابى يقوم به الفنان الذى يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيرى يقوم بهذا النشاط لا من أجل الآخرين إنما يحققه لنفسه، بمعنى أن النشاط الإبداعى للفنان تعبير عن حالة شخصانية ذاتية أو حدسية خاص يبرز الأثر الفنى الذى هو بمثابة مخلوق فريد ومتميز.

وليس النشاط الإبداعى تأكيد للطابع الذاتى للفنان بل يدل على اتصال أو تواصل Communication or Contact بين الفنان والآخرين من الفنانيين أو المتذوقين، وهذه الصلة تجمع بين البشر جميعاً أو هى بمثابة نوع من المشاركة الذوقية للأثر المبدع أو المصنف الفنى فالصورة التى يخرجها الفنان ويغتبط لنجاحه فى إبداعها ولمشاركة الآخرين له فى غبطة الإبداع التى تستحيل إلى غبطة تذوق وذلك بفضل عملية التوجه أو التقمص Identification حيث تستطيع استرجاع تلك الظروف والملابسات التى كشفت عملية التأثر لمثير جمالى معين واستعادة الخيالات المماثلة للفنان، وكأن النشاط الإبداعى يعكس الطابع الاجتماعى والملابسات التاريخية، ولكن فى جوهره ظاهرة فردانية تخص الفنان المبدع Monadistic، ومجمل النظرية العامة للفن عن «كروتشه» أن الفن ظاهرة روحانية مستقلة تماما عن العلم وعن المنفعة وعن الأخلاق وعن الاعتبارات اللاجمالية، وفى تفسيره للنظرية الخاصة عن النشاط الإبداعى الفنى يرى أن الإبداع حدس لصورة أو رؤية جمالية وهو تعبير أو بمعنى آخر أن النشاط الإبداعى هو حدس تعبيرى وأن قدرة الفنان تتجلى فى إمكانه تكوين الصور الذهنية، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد خبرة

تكنيكية تكتسب بالممارسة والتمرين وبالتالى فإنها لا تدخل فى صميم العبقرية الفنية، ويستشهد «كروتشه» (بأن الفنان الإيطالى «ليوناردو دافنشى» اتفق على أن يرسم لوحة (العشاء الأخير) وجلس أمام لوحته عدة أيام ساكناً صامتاً لا يلمس الفرشاة وكان يحثه الناس على العمل ولكن دون جدوى).

والحقيقة أن حالة السكون الظاهرى التى بدأ فيها الفنان الإيطالى لا تمثل إلا ما كان يرسم فى ذهنه ويستكمل تفاصيله فى خياله مكتفياً بأن إخراجه بعد اكتمالها ما هوإلا عمل آلى ومهارة تكنية أو صياغه Moading ليست إلا.

اردل جنكنز E. genkines

يعتبر محور نظرية الإبداع عند «جنكنز» هو المنهج الجمالى التطورى، الذى يقوم بتفسير العمليات الإبداعية وذلك بإرجاع كافة مناهج وطرق البحث الاستطيقى إلى المنهج السيكولوچى إذ أن المنهج التطورى يتطلب تكيف الكائن الحى مع البيئة الخارجية، ولعل جنكنز يأخذ فكرة المنهج التطورى من مبدأ التطور والارتقاء الذى تدرج فيه الجهاز العصبى المركزى Centreal Nerveous Systems لأن الإنسان يهدف إلى تحقيق التكيف Adaptation أو التوافق Ad-justment بينه وبين عالم الأشياء المتميزة، فيسمى إلى إحداث التوازن النفسى فى شتى نشاطاته العملية فى الحياة، وتستند عملية التكيف هنا إلى عناصر أساسية هى:

١ ــ الإنسان الفنان نفسه (أو عالم الذات الشخصانى).

٢ ــ الأشياء الخارجية (عالم الموجودات والأفكار أو عالم الموضوع المتميز) أو السينما أو الصورة.

٣ ــ كيفية الترابط أو العلاقة بين هذه الأشياء والإنسان توجد الرابطة أو العلاقة،

بمعنى أن الفنان حين ينظر إلى الأشياء الخارجية يتم من ثلاثة نواح يسميها «جنكنز» (المضمون، والمتميز، والارتباط) وعندما يتعامل مع الأشياء يدرك مغزاها فى شتى المناسبات والحالات والمواقف والمجالات بحييث يستفيد من الأشياء فيما يصنعه أو فيما يبدعه، ونفضل عملية التمييز التى تصطنعها الإنسان اصطناعاً حين يقتطيع جزءاً من البيئة لكى يحدد هذا الجزء بوضوح، وعندئذ يتيسر فهم الأشياء من جهة والسيطرة عليها من جهة أخرى، وهذه الأشياء ليست عقوبة وإن بدت كذلك إذ ترتبط الأشياء بعضها ببعض فى نظام أو اتساق يكاد يحكمه شبه قانون أو نظام.

ويقابل ثالث (المضمون، التميز، الارتباط) مكونات سيكولوجية هى (المكون الجمالى، والمكون الوجدانى والمكون المعرفى) والأول يركز انتباهنا على تميز الأشياء، والوجدان على مضمونها، المعرفى على ارتباطها. وعليه نجد غايات أو أهداف تسعى إليها كل النشاطات السابقة. فيسعى المكون الجمالى إلى القيم الجمالية والمكون الوجدانى إلى الحقائق الوحدانية والمكون المعرفى إلى الوقائع المعملية، فالأشياء بعد تفسيرها وقائع وفى ارتباطها حقائق وفى تفضيلها قيماً.

ويمكن تشبيه الحياة النفسية والسلوكية للفنان بأنها كل متواصل من الخبرة المتذوقة المتأملة، ولإن كان «ديوى» يقرر «بأن الفن خبرة [1]» . فإن «جنكنز» يقف أمام مستويات أو مراحل الخبرة لكى يستخلص منها ما يشبه القانون العلمى الذى يفسر الإبداع الفنى.

ونجد «جنكنز» يقسم مستويات الخبرة إلى ثلاث هى:

---

(١) جون ديوى، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، ص ٢٩، طبعة القاهرة.

١ ـ مستوى التقبل أو بمعنى آخر الإدراك بالنظر إلى عالم الموضوع أو الأشياء في ربطها بتجاربنا.

٢ ـ مستوى الفاعلية Active أو الدفعة Impuls أو الوجدان، وذلك بالسعى إلى الارتقاء ولتعيين الأشياء وتأثير البواعث والحوافز الشخصانية والخارجية.

٣ ـ مستوى الإنشائية Construction أو التغير Alter للأشياء بالفعل وإخراجها في صور أو أشكال جديدة.

ويوجد ثالوث يوازى مستويات الخبرة هذه هي :

١ ـ التذوق أو التأمل.

٢ ـ التعبير.

٣ ـ الإبداع.

ولعل هذا التصنيف يتفق وجمهرة علماء الجمال المحدثين غير أن بعضاً منهم يدرج التعبير والإبداع في قسم (التعبير) وما يسميه البعض بالتذوق يسميه الآخرون (تجربة) ولكن مفهوم التجربة أشمل وأكثر رحابة فلكل الناس تجارب جمالية وهم المتذوقون وقلة منهم يمتازون بأفعال تعبيرية أو طاقات إبداعية وهم الفنانون وما يصدر عنهم هو الأعمال أو منجزات العمل الفني.

وقد يكون الشخص الواحد متذوقاً ومعبراً ومبدعاً في آن واحد أو ينتقل من حالة إلى حالة أخرى. فثمة ترابط بين التذوق والإبداع والتعبير من حيث هي مستوى ثلاث للعملية الإبداعية وهي بمثابة حلقات أو عملية ديالكتيكية يعتمد فيها الإبداع الفني الذى هو ذروة هذه العملية ـ على التذوق والتعبير، ويرجع الإبداع في فترات منزلية إلى هذه المستويات الذاتية والأكثر مباشرة للتجربة الجمالية الشمولية لكى يجمع مادة.

وفى رأى «جنكنز» أيضاً نجد أن الإبداع الفنى ليس عبقرية أو موهبة فريدة أو لمسة سحرية غامضة، ذلك لأن العملية الجمالةى ديالكتيكية أساسها التذوق ثم تتفرع إلى تعبير وإبداع وهكذا. فكل فنان أصيل يراجع نفسه دائماً ويقف بإزاء ما يعبر عنه وما يبدعه كالمصور الذى يرسم لوحاته بدافع ذاتى ثم ينقد عمله ويتذوقه وإن لم يعجبه عدله، لز الفنان أحوج إلى التذوق وإلى الاستعراق فى الرؤس الجمالية فتلهمه روحاً جديدة تمتلئ وتفيض بالحياة بعد اختمارها فى ذاته.

ولعل المقصود بالإبداع الفنى فى مجال الفنون التشكيلية وأن كل طاقة نفسية لدى الفنان إنما يصل إليها بعد تذوق وانفعال ثم يصبح فى مقدوره أن يعبر وأن يبدع أو ينشأ لتشكيلات جديدة ذات قيمة جمالية يحاول أن يؤلفها الفنان وينسجها من عناصر التشكيل كالخطوط والألوان والأضواء والكتلة والأشكال وهى عملية متشابكة معقدة قد يستعصى قياسها ولكنها بأية حال ليست أمراً سحرياً أو إلهاماً من لا شىء.

هربرت ريد H. Read:

يرى هربرت ريد H. Read أن التوازن أو التكامل النفسى Psychological Integration هو ما تهدف إليه عملية الإبداع الفنى فهى لا ترجع إلى عناصر شخصية بقدر ما هى تتصل بالجمعية Collective فمن وظيفة هذه العملية الإبداعى هى إحداث التوافق الطبيعى Adjustement من الناحيتين النفسية والجسمية Psycho-Physical ويستند فى رأيه إلى ما يذهب إليه Jung الذى تناول مصطلح النماذج الأساسية Arch types.والأفكار المسبقة Primordial لكى يصف الصور Images التى تصدر من اللاشعور Unconcious وهى ترجع

إلى نوع من البدائية Primltifوهى أقرب إلى أن تكون فى أساسها إلى السلوك الجمعى ووحى الجماعة Call Aspitation فالأنا Ego تشير إلى مكبوتات اللاشعور. ويمكن أن نفسر نشأة الظاهرة الفنية فى التعبير التشكيلى فى ضوء هذه النظرية التى يقول بها «يونج» فقبل اختراع اللغة، كان ثمة اتفاق بين الجماعة على علامة Signs ورموز Symbols ومن ثم تصبح لها وظيفة كالغريزة تماماً وتمتزج، بشتى الانفعالات الوجدانية للغرائز الطبيعية فى الإنسان والوظيفة الفنية تحدث توازناً لشتى التوترات Tensions ويمكن أن نعرفها بأنها توافق ذاتى لحالات خارجية.(١)

وعليه نتبين أن نظرية يونج تقوم على الأسس الاجتماعية للشعور، ومن ثم يكون التعبير الإبداعى للفنان Creative expression كوحدة اجتماعية أو اتحاد اجتماعى وليس معنى هذا أن نغفل الجانب الشخصى أو النزعة الغريزية للفنان.

وقد ذهبت مدرسة الجشطلت إلى فكرة التوحد Isomotphisms بين الخبرة الفردية والبنية الجسمانية، من حيث أن الإدراك Perception، والإحساس Sensation والخبرة Experiénce ترجع إلى النشاط فى خلايا العقل، وعليه نفسر ظاهرة الذاكرة التى تفسر وجود خبرة جمالية وثمة عمليات أو نشاطات تتصل بالظاهرة الأبداعية فى الفن:

١ ـ النشاط المتصل بالتعبير الذاتى Self-expression وهو يعبر عن الحاجة الباطنة فى الاتصال مع الآخرين سواء عن طريق الأفكار أو بالمشاعر أو الانفعال أو العاطفة Passion.

(1) Ex.: International adjustment to external condition.

٢ ـ النشاط المتصل بالملاحظة Observation ويعبر عن الرغبة الملحة للفرد لتسجيل معاني انطباعاته Impressions لتوضح معلومات التصورية Con-ceptual knowledge لينمي ذاكرته ولينشئ الأشياء التي تعينه في نشاطاته العملية Personal.

٣ ـ النشاط المتصل بالتعبير (المعرفة، ويعبر عن الاستجابة Respons للفرد Moad أو (القوالب الصياغية) في التعبير التي تصل إليه عن طريق الآخرين، وعلى العموم فالاستجابة لهذه القيم في عالم الواقع ـ تفسر رد فعل أو تراجـــع كيفي إلى نتائج كمية من النشاطات كما هو في (١)، (٢).

ويستعرض H.Read بعض الفروض العلمية التي تنصب على إمكان الإبداع الفني عند الأطفال ومن هذه الفروض:

١ ـ الفرض الذي يقول أن رسوم الأطفال، تمثل نمواً مطرداً في الجهد لبلوغ درجة من التقليد لتلك الصور التي توجد بالذاكرة أو الكامنة بالعقل والمخيلة.

٢ـ والفرض الذي يقول أن الطفل غير قادر على أن يترجم هذه الصور ترجمة فنية أو أن يتمثلها تشكيلياً في مخيلته.

٣ ـ والفرض الأخير يقول أن الطفل يبحث عن الهروب بنشاط لا هادف كاللعب تماماً.

كما أن H. Read يفرق بين The visual impressions الانطباع البصري أو The visual concepts الرؤيا التصورية وبين الخـــبرة الـفنية The bodily experience.

كما ينتقل إلى ما أسماه بطرق الصياغة المختلفة، باعتبارها عملية Procs-ess ديناميكية ذهنية بصرف النظر عن الباعث النفسى أو المثير الكامن وراء هذه العملية.

أنه لا يكفى أن نقول أن الشخص يرغب فى أن يتمثل بعض الأشياء أو موضوع يراه أو شعور الخبرة. والسؤال هو:

لماذا يرغب فى أن يفرغ أو يخرج Externalize التمثل المدرك Percep-tion أو شعوره، ولماذا لا يكتفى فقط بتلك التمثلات التخيلية لأى موضوع أو شعور؟.

لقد ذكرنا أن ثمة عوامل النشاط التكنيكى للتعبير ممكناً من الناحية العصبية ومن ناحية التقليد للفنون التطبيقية والتشكيلية يمكن أن نفرض التعبير على أنه (صلة أو علاقة أو محاولة للترابط) ويكون حينئذ ـ أن الفنان كوسيلة للاتصال من ناحية النشاط الاجتماعى ومن ناحية علاقة الفرد بالمجتمع.

ويرى «ريد» أن إبداع الفنى يهدف إلى الرغبة فى بعث السرور أو محاولة لخلق أشكال مارة ترضى حاسة الإجمال فنياً وبطريق التذوق تكشف القيم الجمالية فى العمل الفنى من وحدة وتناسق.

كما يضع «ريد» أساساً للتفرقة بين الجمال وبين الفن، فالجمال لفظى نسبى أى معناه يتغير بتغير الزمان والمكان يتشمل فيه ديناميكية أى حركية. فحدث خلط بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن لسوء استخدام هذين المصطلحين، فغالباً ما نفترض أن كل ما هو جميل بعد فنا، وإن كل فن جميل، وأن ليس كل ما هو جميل بفن، وأن القبيح هو نقيض الفن «فهذا الخلط بين معنى مطلق ومعنى نسى»، وعلى هذا الاعتبار فالفن ليس هو

الجمال بالضرورة فبعض الآثار الفنية مجردة من الجمال، ولقد سبق أن تعرض لهذه المسألة «بنتر كروتشي» فى تعريفه للفن بذاته تعبير ناجم عن معرفة مباشرة أو حدس Expression of intutive capacity بمعنى أن الفن نشاط عقلى مبدع Creative أو انشائى Constractive يتخذ شكلا من أشكال التعبير وفى مجمل فلسفة لجمال عند كروتشه يستخدم مصطلحات حاسة الجمال Sense of beauty ومثل البديهية ـ والحدس والإنشائية ـ والغائية ـ بينما نجد من ناحية أخرى الرأى القائل بأن الخبرة الجمالية لا المعرفة المباشرة الأولية هى الأصل.

وموقف «ريد» من الخبرة الجمالية يستند أساساً إلى نظرية القيم Theory of Value التى قال بها ريكاردو Richars إلا أنه يبرز الدوافع النفسية لهذه الخبرة التى تحدو الفنان فى إبداعه للأنماط والأشكال الفنية بطريقة تختلف عن الواقع الحسى، إلا أنهذه الدوافع النفسية غامضة مبهمة حتى بالنسبة للفنان المبدع ذاته. ويقترب تفسير Read فى أصوله من النظرية الوظيفية للفن القائلة بالتطهير Cathrsis التى قال بها أرسطو H. Read يقول فى كتابه : «إن العمل الفنى يعد إلى حد ما انطلاقا للشخصية التى تعانى مشاعرها من الحرمان والكبت، وتأمل أى عمل فنى يترجم عن أخلاق ويعبر عن حقيقة كامنة من تعاطف وتآخى وتوتر وأعلاه، ولكن ثمة فارق بين مجرد العاطفية -Sentimetali ty التى فى انطلاق وتخلخل واسترخاء للمشاعر وبين الفن بمعنى انطلاق ايجابى يصاحبه انفعال يسعى يسمى لتكوينات جديدة مبتكرة.

بينما يرى Richards فى تفسيره للنظرية النفسية فى القيمة أن الرنسان يتميز بعدد من الدوافع يمكن تقسيمها إلى دوافع نزوع Appetencies ودوافع نفور Aversions والشىء القيم هو ذلك الذى يرضى دافعاً من دوافع النزوع.

ووظيفة الفنون والآداب هى تنظيم وتنسيق للدوافع التى توجد فى حالة من الفوضى والتشتت، وتكون وظيفة الفنان إذن هى تنسيق وعملية الخلق والإبداع الفنى لا تعد وأن تكون عملية Systemalization تنظيم لهذه الدوافع الإنسانية.

وليست عملية التنسيق هذه تتضمن تصميماً واعياً فهى فى حقيقتها عملية تحول بطرق يحوطها الغموض والإبهام وغالباً ما يتم هذا التحول أو الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين.

ويقلل «ريد» من غلواء أثر التقاليد الموروثة فى مجال الخبرة الجمالية وهو بذلك يعارض موقف T.S. Eliot الذى يقوم على هذا ولكن «ريد» يشكك من هذا لاموقف ويقرر أنه ليس لدى الفنان الحديث ما يتعلمه فهو يغلف نفسيته بأية مادة تصل إلى يديه (الورق ـ المهملات ـ الصفائح ـ أو الأسلاك ـ أو أى شىء يخدم غرضه).

ويجيب «ريد» من سياق استعراضه لمذاهب ومدارس الفن المعاصر على سؤال التقاليد الفنية وأثرها على الفنان الحديث ؟ ومن خلال الكشف عن نشأة الحركات الفنية والتيارات الحديثة (كالتكعبية Cubism والتعبيرية Expressien-ism والسريالية Surrealism.

كما يمكن إضافة بعض التكنيكات الشائعة مثل التداعى الحر Free as-sociation السيالى أو التذوق الوجدانى Stream of consciousness وتكنيك العبث واللامعقول Irrationalism الرمزية Symbolism.

كما يقيس «ريد» هذه الحركات على الأبعاد التاريخية مفسراً قيام

الحركات الحديثة فى الفن مثل المستقبلية Futurism والدادية Dadism والسريالية Surrealism وغيرها مما يطلق عليه العدمية الجمالية Aesthetic Nihilism .

ويرجع «ريد» الحركات الحديثة فى الفن إلى الذات (الأنا Ego) لأ التقاليد بما تتميز به من قيود وقواعد ونظام ومطابق وخضوع يأباه الفنان لأنه يتناقض والحرية. كما أن الفن التقليدى يفرض قوالب معينة ينبغى أن يتبعها الفنان مما تحد من قدراته الابتكارية.

وكان لعلم النفس ومنهج التحليل النفسى آثره فى التفسيرات النفسية من مشكلات الفن كعملية الإبداع الفنى والتذوق الفنى والنقد الفنى، ويعنى «ريد» عناية خاصة بمشكلة الإبداع أو الإلهام الفنى، ويحاول أن يفسرها فى ضوء التحليل النفسى آخر تطورات علم النفسى الحديث، ومحاولة «ريد» هذه تستند إلى نظرية الذات التى تقوم على تقسيم فرويد لمستويات الوعى الإنسانى إلى :

١ ـ الذات (الأنا Ego) وهى تمثل الجانب الشعورى.

٢ ـ الذات العليا Super-Ego وهى بمثابة الضمير الملزم.

٣- الهو أو الهى Id وهى تمثل الغريزة.

ويستمد العمل الفنى نشاطه وقوته الغامضة من الـ Id والتى تعتبر مصدراً للإلهام، ومن ثم تضفى عليه الذات Ego الوحدة الشعورية كما توائم الذات العليا Super Ego البيئة وبين الأيديولوچيات أو الموجهات الفكرية والروحية التى تتصل بها.

كما يتكشف أمام المفسر للعملية الإبداعية المعنى الرمزى الذى يتضح فى ضوء التحليل لهذه الرموز التى تدل على مدى إمكانيات العقل الكامنة وراء

هذه الرموز ومحاولة تشخيص العملية الإبداعية أو الحدس الفنى الملهم مكتنفة الغموض، إذن تتضح التفرقة من الفكرة أو الصورة أو الرؤيا التى تنشأ أساساً فى الـ Id الـ (هى) وبين البنية أو الإطار أو نطاق الصورة التى يحدث بها الذات Ego وذلك لأنهما فى رأى الفنان المبدع شيء واحد لا يتجزأ عند عملية الإبداع [1].

والرسام مثلا يتخيل اللوحة أو يستلهم صورتها ملتحمة التحاماً عضوياً بشكل بنائًا التعبيرى أى ألوانها وتكويناتها وإيقاعاتها وتوناتها ومنظورها وملمس سطحها وكادرها المساحى، ولايستطيع أن يقول أن هذا الإلهام أو الحدس.

ورأينا أن رأى بندتركروتشي يذهب إلى التفسير السابق فيقول بنظرية أن العمل الفنى هو معرفة أولية مباشرة أو حدسية Intutive خرجت إلى حيز التجسيم وقد يكون التحليل الموضوعى للعمل الإبداعى فيه قضاء على روح العمل الفنى وشاعريته.

كما يبرز (ريد) شخصية الفنان فى عملية الإبداع النى أو ما يسميه بالوظيفة الإبداعية الشخصية فهى بمثابة واسطة Medium يمتزج فيها الانطباعات والخبرات بوسائل فريدة من نزعها.

كما أنه يلقى أضواءً على عملية الإبداع الفنى أو الخلق من خلال تعريفه للأنا أو الذات (Ego) بأنها الشخصية الأولية، بينما الـ (هى) اللاشخصية هى الجانب الآخر من الأنا، فالغرائز والانفعالات التى تكبت

---

(١) الدرجات اللونية، التنغيمات اللونية.

وطالما أن الأنا أو الذات هى التى تضم مركباً من الأحاسيس تتولد عن الخبرة الواعية، فإن حكمنا الجمالى Jugement de Valeur ليس مفروضاً على الأحاسيس من الخارج أو برانى بل ينبع من ذواتنا الحساسة.

وفى حالة النشاط الإبداعى الخلاق يقف الرسام وجهاً لوجه أمام شخصية وحسبنا يكون وعى الفنان لشخصيته وقدرته على تنمية قدراته الخلاقة واكتساب شتى المهارات التكنيكية والخبرات الفنية دونما انفصام أو ثورة داخلية يكون فناناً مبدعاً، ويختلف أى فنان عن آخر تبعاً لاختلافات توزع النمو الإحساسى.

ويبرز (ريد) السمة الأصيلة فى العمل الفنى الحديث وهى الإبهام وتعبيره كمقوم إلى جانب المقومات الأخرى، ويقرر أن التعبير العادى كان يقف عند مرحلة البحث عن المجاز كوسيلة للتعبير بينما يتجه التعبير الأصيل إلى وسيلة أخرى هى الصورة التى يقول عنها Paul Revendy بأنها عبارة عن إبداع خالص للعقل لا يمكن أن تنبعث عن الموازنة بين شيئين، بل بالجمع بين حقيقتين متباعدتين ولا تعد صورة من الصور مدعاة للدهشة والعجب والإثارة لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن تداعى الأفكار فيها ليست أبعد الحدود ووفق غاية من الدقة.

ويتفق (ريد) مع Bergçon فى وصفه للنشاط الإبداعى [1] فى أن المبدع يمتد بهذا النشاط فيما وراء منطقة الأفكار والألفاظ الذى يعبر فيها الناس عن العمليات الفكرية العادية. ذلك لأن الفنان يحل متناقضات الحياة التى يمارسها فى الخيال. وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة بضوء يصهرها جميعاً فى وحدة متكاملة بمعنى الوحدة فى التنوع.

(1) H. Read, The Meaning of Art.

دانيس هويسان D. Huysmans

يستعير د. هويمان عبارة «هيجل» التى تقول : «إن فلسفة الفن تكون حلقة ضرورية فى بناء الفلسفة».

ويعود لمعنى الكلمة فى الاصطلاح فيقول أنها تعن يالحساسية إذ أن الكلمة اليونانية Aisthésio تفيد فى اشتقاقها معنى الحساسية بمعنى الإدراك الحسى والمعرفة الحسية، وعلى حد قول «بول فاليرى» أن علم الجمال هو الحساسية L'esthétique, c'est l'estihésique أو بمعنى أشـمل يعنى علم الجمال: «كل تفكير فلسفى فى الفن» أى أن علم الجمال ومناهجه يستندان أساساً إلى تعريف الفن.

وحين يتاول الجمال فى وجوده الشخصى يستعيد عبارة «كروتشه».

«أنه ليس للجمال وجود فيزيقى ـ فالمهم هو الذات التى تبدع منجزات الفن وتكسبها خصائص جمالية فيتحقق للجمال وجوده من خلال ممارسته للنشاط الفنى.

بعبارة أخرى لابد من دراسة الخلق أو الإبداع الفنى والتأمل والتعبير أو تنفيذ العمل الفنى.

وتقول «ڤيكتور باش» أن الصفة الجمالية لشىء ما ليست صفة لهذا الشىء، ولكنها نشاط لذاتنا، إنها موقف تتخذه إزاء هذا الموضوع.

وثمة مراحل يمر بها الفنان المبدع فى عملية الإبداع الفنى تغنى بها:

(١) مرحلة التأمل.

(٢) ومرحلة الإبداع.

(٣) ومرحلة التفسير والحكم.

وليس تتابع هذه المراحل يمثل انفصالا فى العملية الإبداعية ككل، فالتأمل Le conteuplation بقدر تنوع الفنون بقدر ما تتعدد الإحساسات والأذواق ومن خلال عملية التذوق يكون التأمل إذ أن هناك شعور عام جمالى لدى جميع الأفراد ولكن شدته تتفاوت من شخص لآخر.

لقد سبق أن قال «سوريو» أن خطوات الذهن فى الخلق الفنى هى وحدها الشيء المهم، فمن الطبيعى أن حدة الشعور الفنى عند الفنان المبدع أكثر منها عن المتأمل المتذوق ـ غير أن التأمل فى حد ذاته ليس أوليا فى عملية الإبداع بقدر ما هو فرعى».

أما «فيكتور» باش فيقرر: أن الفنان هو نفسه الذى يحس ويؤكد هذا الإحساس بوصفه متأملا قبل أن يتناوله بالإبداع فالفنان يبدأ بالأثر تفاعلا لا بالإبداع ممارساً إذ لابد للفنان أن يظنر ويسمع ويرى رؤياه الجمالية من خلال خبرة جمالية واسعة رحيبة وعميقة قبل ممارسة موهبته الخلاقة.

إنما يمكن أن تقرر بأن الموقف الجمالى يتم على مظهرين:

(١) التأمل ذو الأساس العقلى.

(٢) ثم الشعور الفنى المعتمد على التأثر الوجدان.

ويترتب على ذلك ضروباً من الاستجابات للفن والشعورية:

١ ـ فإما يمر الموضوع مراً عاجلا ولا يحدث أثراً واضحاً أو عميقاً فيحدث نوعاً من القبول البسيط بالاهتمام وباللامبالاة.

٢ ـ وأما يحدث لذة حقيقية وإن اختلفت فى قوتها أو شدتها ومحن إزاء العمل الفنى فيترك فى نفسنا نوعاً من التألق وهى تعكس حالات ذاتية وهوائية للمتذوق أو المتأمل.

٣ ـ يوجد إحساس يشدنا إلى عجلة ذاتية داخلية، فننشى أيما نشوة.

إن ضرورة الشعور الجمالى واحدة وهى حساسية إيجابية تشعرنا بغبطة.

فحين أنظر إلى لوحة ما للفنان فإما أن تظل بالنسبة لى عديمة الأهمية فلا يوجد ثمة إحساس أو انفعال أو لذة فنية، وإما تعجبنى فتتحول لا مبالاتى بها إلى لذة تظل وتقوى كلما زاد انتباهى فى التأمل إليها، حتى إذا بلغ حماسى حد النشوة والغبطة فاستغرق فى العمل الفنى وكل ما عداه شىء هامشى بالنسبة لشعورى فتختفى ما عداها من لوحات وزوار المعرض وكل ما حدث نوع من الجذب السامى.

يقول «برجسون» فى كتابه «الطاقة الروحية» أن الغبطة تعلن أن الحياة تتقدم وتؤكد انتصارها وحيويتها، وحينما توجد الغبطة يوجد الخلق أو الإبداع، وكلما كان الإداع مثرياً كلما كانت الغبطة أعمق ـ فرن كل خلق يتم فى غبطة بالرغم من الحزن والتعب والقلق فإن أروع غبطة فى الإبداع الفنى.

إن أحد الشعراء (قينى) يصور مدى ذروة الغبطة التى يستشعرها الفنان فى قوله : إن سيادة الإلهام هى هذيان يفوق بكثير الهذيان الفيزقى المقابل له الذى يكر بين ذراعى المرأة، لأ شهرة النفس أحوال، والنشوة الأخلاقية أهى من النشوة الفيزيقية.

وعلى حد قول «أ. سوريو» (أن الفن وحده هو الذى يعبر عما يعجز عنه التعبير).

إن كل هذا ما يعتمل فى وجدان الفنان المبدع فما هى العوامل الجوهرية فى عملية الإبداع الخلاقة ؟ إننا نسوقها على سبيل الحصر فيما يلى:

١ ـ الحدس المفاجئ أو الشعور المباشر أو الإلهام.

٢ ـ الانتقاء والإسقاط والتأليف.

٣ ـ الرؤى الجمالية.

٤ ـ التلقائية فى التعبير أؤ الطلاقة.

٥ ـ الممارسة الفنية أو تحقق الفعل.

٦ ـ الانبثاق التلقائي.

٧ ـ الأصالة.

٨ ـ الاهتمام.

٩ ـ الخصوبة.

١٠ ـ الخيال الخلاق المبتكر.

١١ ـ التكنيك والصفة الفنية.

١٢ ـ النظرة الكلية الشمولية.

التعبير أو الأداء Epression et l'interpretation

إذن فالتجربة الجمالية تجمع ما بين التأمل والإبداع والتعبير والمشاركة أن دلالة العمل الفنى لا تتأتى إلا عندما يتحقق الرؤية الجمالية من خلال ممارسة فنية خلاقة تبلور الصورة التى فى ذهن الفنان وتعبر عنها تعبيراً صادقاً وجمالياً. ويقتل الواسطة الفنية أو مهارة التكنيك تبرز الصورة فتكتمل فى عين الفنان حتى تمام التعبير.

جورج سانتيانا G. Santayana

يعد جورج سانتيانا G. Santayana (١٨٦٣-١٩٥٢) من الفلاسفة الجماليين الذين عنوا بمبادئ الاستطيقا عناية فائقة، وكان فناناً بمعنى الكلمة. شغلته هواية الرسم مدة طويلة إلى جانب براعته فى الشعر ـ والرواية والنقد الأدبى.

ومن أشهر كتبه Sence of Beauty الذى نشره عام ١٨٩٦ ثم طبع للمرة الثانية بأمريكا عام ١٩٢٦ وكتابه الآخر Reason in Art الذى نشره عام ١٩٠٥. (١)، (٢)

ومن الغريب حقًا أن يكون «سانتيانا» واضعًا لفلسفة جمالية خاصة ثم هو لم يفكر أصلا فى الاستطيقا أو فى فلسفة الفن وقد جاء عل يلسانه «إننى لا أسلم فى الفلسفة ـ بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم فلسفة الجمال، فإن ما اصطلحنا على تسميته باسم فلسفة الفن ـ يبدو لى ـ مجرد دراسة لفظية مثلها كمل فلسفبة التاريخ ـ وإن لفظ استطيقا ليس إلا مجرد لفظ غير محدد استخدم فى الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما ينصب بالأعمال الفنية والإحساس بالجمال وفلسفة الجمال لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المتباينة التى عملت على إيجادها بعض الظروف التاريخية والأدبية

لذا فإن الظاهرة الجمالية فى رأى «سانتيانا» بقيت موضوعًا مشتركًا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والناقد.

ولكى تتلمس نظرية «سانتيانا» فى تفسير الإبداع الفنى فإنه ينبغى أن نتبينها من سياق فلسفته الجمالية الخاصة ومن خلال مذهبه الفلسفى العام. ومن رأيه في معنى كلمة فن حيث يقيم فارق بين المعنى العام لكلمة فن من حيث دلالته على العمليات الشعورية الفعالة التى يستطيع الإنسان بها أن يؤثر على بيئته ويبرز من خلالها قدرة الإنسان على التكيف والصياغة. وبين المعنى الخاص لكلمة فن الذى يكون مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة.

(1) Reason in Art, 1905, pp. 13-15 and p. 34.
(2) Sence of Beauty, 1936.

ومجمل رأى سانتيانا فى الفن هو أن للفن وظيفة حيوية تتميز بنشاط حر وفاعلية منطلقة. ويقوم تفسيره على أساس أن الإنسان يجد ذاته محوطة بسياج من الضغوط والضروريات العملية، لينزع إلى استغلال الواقع لخلق بيئته بتكيف معها. أى يهبط بمثله الأعلى إلى الواقع ليحقق ضرباً من الإشباع والملائمة بين أفكاره وأفعاله. فيستشعر من خلال نشاطه هذا الرضا والاستمتاع والغبطة.

كما يميز «سانتيانا» بين القيم الجمالية وما عداها من قيم أخلاقية أو اجتماعية أو علمية أو منطقية. حيث يقرر أن القيم الجمالية قيم ايجابية تمدنا بلذات حقيقية، بينما القيم الأخلاقية تقتصر وظيفتها على اجتناب الألم ومقاومة الشر واستثمار الإنسان بالواجب والإلزام والصراع ضد الخطيئة، بينما العالم الجمالى عالم الحرية واللذة الخالصة، ولذا تقترن الأخلاقى بالنشاط الجاد بينما يقترن الفن باللعب، كما أن القيم الجمالية تنطوى على قيمتها فى ذاتها، بينما القيم الأخلاقية أدوات ووسائل لغايات أهداف بمعنى أن الملابسات العملية هى التى تضفى على النشاط الأخلاقى ما له من قيم. بينما العكس فى العمل الفنى، لذا فإن النشاط الفنى يتجلى على حقيقته حينما تختص مطالبات الحياة وضغوطها العملية. فثمة فارق بين الفعل الأخلاقى الملزم وبين الفعل الجمالى الحر.

ورأى «سانتيانا» فى طبيعة العمل الفنى يختلف أساساً عن رأى Kant الذى يهدف من خلال النشاط الفنى إلى ذات جمالية كلية أو عامة. ويقيم سانتيانا معارضته للكانطية على أساس تتبع الأذواق والميول يفسر نسبية الأحكام الجمالية.

ويذكر [1] أن تاريخ الفن يشهد باختلاف الأمزجة وينطق بتعدد الأذواق ويقيم «سانتيانا» الجمال على مفهوم اللذة كقيمة ايجابية خالصة على منوال الروح اليونانية التى اعتبرت اللذة عنصراً هاماً من عناصر الظاهرة الجمالية كما استبعد فكرة القيم من مجال الدراسات الاستطيقية. ويرد «سانتيانا» الفضائل الأخلاقية من شرف وصدق ونظافة إلى قيم جمالية فى النهاية. فيربط بين الخير والجمال بقوله أن المطلب الجمالى الذى يقضى بالخير الأخلاقى هو أجمل ثمرة من ثمار الطبيعة البشرية [2].

بمعنى أن الجمال يؤدى بنا فى النهاية أن فكرة الكمال أو التوافق بين الطبيعة البشرية والعالم الخارجى.

ويحصر «سانتيانا» مقومات الجمال فى عناصر ثلاثة هى :

١ ـ المادة.

٢ ـ الصورة.

٣ ـ التعبير.

والعنصر الأول يشير إلى اللذات الحسية التى تمدنا بها الحواس المختلفة. ويرى أن اللذات الناجمة عن البصر هى أقوى اللذات وأشدها تأثيراً. بدليل أن فكرة الجمال نشأت عن المعطيات البصرية. كما ارتبطت بالخبرة الجمالية بالإدراك مما جعل كلمة شكل أو صورة Form مرادفة لكلمة جمال. كما أن المحسوسات المرئية التى تتميز بعدد الألوان تستثير العين وتولد اللذة فى النفس (كما تبدو ذلك عند الأطفال أو المصورين حيث تتعدى الألوان مجرد التأثير الحسى إلى التأثير الوجدانى) .

---

(١) أنظر «الإحساس بالجمال» ، ترجمة د. محمد مصطفى، ص.١٥ .

(٢) د. محمد أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة» ص.٤٨ .

ويبرز الجانب الحيوى باعتباره يؤدى دوراً هاماً فى الإدراك الحسى للجمال ويقدر سلامة هذه الحواس يكون الإحساس باللذة خالصاً.

ويعطى مثالا للدور الحيوى الذى تقوم به الغريزة الجنسية فى انتشار الشعور الجمالى. وعلى عكس المثاليين يؤكد «سانتيانا» الشخص الحسى أو المادى فى الجمال باعتباره الركيزة الأولى التى يقوم عليها كل تأثير فنى. فلا غرابة أن فن النحت عند اليونان كان متميزاً بجمال فائق إذا صنع من رخام ناصع البياض أضفى على العمل الفنى بهاءً وجمالا، ويقترب من هذا المفهوم بعض مدارس الفن الحديث التى تعطى للعمل الفنى قيمة مادة فحسب تقوم على أساس الخامة وثرائها بصرف النظر عن الموضوع أو المحتوى الجمالى للعمل الفنى ذاته.

وبالنسبة للعنصر الثانى أو الشكلى Formal فيقرر «سانتيانا» أن الجمال الشكلى يستند إلى الأجهزة الحسية التى تؤدى وخظائفها فسيولوچيا على أكمل وجه ويعطى مثالا للأشكال البصرية فيقول... أن العين تتحرك بفطرتها بحيث تركز كل انطباع حسى على الشبكية وهو جزء عل يدرجة كبيرة من الحساسية وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه يترتب علتها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية ثم تنزع هذه الإحساسات إلى التكرار. بحيث أنه بمجرد حدوث أى انطباع حسن على الشكبية فإن هذا الانطباع يقترن بتهيج فلى مركز الإبصار نفسه، فتتكون شبكة من الارتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أى نقطة من الشبكية وبين مجموع النقاط الأخرى، بمعنى أن علاقة النقاط هذه على المستوى الهندسى لذا فإن الأشكال الهندسية تأخذ قيمة إجمالية ـ وبهذا يمكن تفسير سرورنا عند رؤية أشكالا متماثلة Symetrical نتيجة الإحساس بالتكافؤ والتوازن بين التوترات العقلية التى تقوم بها للعين حين تدرك الأشياء.

لذا فالتماثل يمثل وحدة فى التنوع Unity or Variety ويعده أساساً جوهرياً لجمال الشكل اتجهت إليه النظرية الكلاسيكية كما يبرز قيمة التركيب أو Suracctur الشكلية للموضوع الجمالى.

ولعل النماذج Type التى سبق تحصيلها فى خبرتنا الجمالية السابقة تقوم بمهمة تنظيم أو بناء الأشكال، فتضفي عليها قيمة جمالية من خلال تجربتنا الفنية السابقة.

كما يكشف «سانتيانا» عن سر الغموض الذى يثرى من الموضوع الجمالى لما يقصد به الموضوع الجمالى بصفة اللا تحدد Indetermination ويرى أن ما من شكل جميل إلا وكان مقترناً بحدود وصورة. وليس المهم هو الأسلوب أو الطراز الفنى Style إلا بقدر تعبيره عن العنصر الكلى فى الجمال. وقد استطاع رواد الفن الكلاسيكى أن يصلوا بأعمالهم الفنية إلى أنماط شكلية بمثابة نماذج مثالية.

ثم يرى فى عنصر التعبير Expression باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفصالية التى تضفي على المضمون Content اجمالى لأى عمل فى دلالة وجدانية خاصة، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات والتداعى الحر Free association الذى يتولد فى نفس المتذوق لهذا العمل.

ويعد «سانتيانا» التعبير عنصراً مستقلا بذاته. ينفذ إلى مجال الشعور الجمالى من خلال عملية الاستثارة الوحدانية. لا من خلال عملية الإدراك الحسى المباشر. لذا فإن التعبير يكتسب الصفة الجمالية لاقترانه بمضمون مادى وشكلى لأى موضوع جمالى.

وتاريخ الفن يعرف مدرسة التعبيريين Expressionisme وتقوم المدرسة على أن لدى الذات القدرة على الامتداد إلى الموضوع من أجل اسقاط مشاعرنا عليه أو تحقيق ضرب من التطابق. ولكن «سانتيانا» يعارض هذه المدرسة الفنية من حيث أن القوة التعبيرية التى تنسبها إلى الموضوع إنما تمثل مجموعة من الشحنات الوجدانية التى أضيفت إلى هذا الموضوع لارتباطها بتجارب سابقة. فحينما نصف منظراً طبيعياً بأنه جميل. فمعنى هذا أننا نستعيد فى أذهاننا بعض الذكريات المقترنة بهذا المنظر فنضفى على الموضوع المدرك جمالا تعبيرياً أو قوة تعبيرية Expressivity[1].

ومحاولة استخدام العقل فى الفن تكون بداية لمعرفة تكنيكية. تتحول إلى خبرة وتراث فنى يمكن استعادة مراحل العملية فى أى عمل فنى آخر ومجمل رأي «سانتيانا» فى الإبداع أو النشاط الفنى المبدع هو أنه وظيفة حيوية وأداة فعالة يصطنعها العقل البشرى من أجل السيطرة على المادة سيطرة شخصية Concrete والفنان المبدع يخلع على التجربة الإبداعية طابعاً تأليفياً أو تركيبياً.

جورج كولنجود Goolingwood

يفرد «كولنجوود» كتابا لفلسفة الفن والاستطيقا فى مؤلفه الشهير «مبادئ الفن» «Principles of Arts» الذى نشره عام ١٩٣٧، حيث يعنى ببحث مشكلة ماهية الفن؟ ويرجع أصل الكلمة فى الاصطلاح إلى اليونانية Tabave بمعنى الصنعة أو المهارة. وفى اللاتينية استخدم اصطلاح DS للدلالة على الفن ولم تبدأ مشكلات الاستطيقا فى البروز اللا فى خلال القرن السابع

(1) Encyclopedia of the Arts, pp. 339-334 by Dagobert V. Hanez and Harry G Schriokel Philosophical liberary, New York.

عشر وأوائل الثامن عشر حيث ظهر فارق بين الفنون الرفيعة Fine Arts والفنون الغامضة أو التطبيقية ثم اختصرت الكلمات واستبدل بهما كلمة فن للدلالة على المعنى العام ومن هنا يبدأ «كولنجوود» بحث مشكلات الاستطيقا وإبرازها الإبداع الفنى من خلال تفسيره النظرية التكنيكية للفن أى القائلة بأن الفن نوع من الصنعة. وهذه النظرية لا تستطيع أن تفسر مذهب ونزعات الفن الحديث إلا إذا استدلت بنظرية هى الفن باعتباره تعبيراً لصلة العمل الفنى بالفنان وبالانفعال الوجدانى. فالفنان يعبر عن انفصال ويشير إلى موقف معين وفى حالة عدم التعبير عن الانفصالى يشعر بالعجز أو الضيق وفى حالة التعبير عنه يختفى هذا الإحساس، وهذا يقترب من معنى التطهير Catharasis الذى تتوارى فيه الانفعالات.. وثمة تفرقة بين التعبير والوصف. إذ أن الأول يبرز التفرد والحيز بينما الثانى يؤدى إلى التعمم والتصور والتنصيف. وثمة تفرقة بين أنواع الانفعال الذى يمكن أن يصلح للتعبير الجانى والآخر الذى لا يصلح له. ما يصلح للتعبير عنه يبروز فى فحص بتميز به الفنان ولا يعد صناعة وإنما إبداعاً وخاماً. ينبغى أن نميز بين الخلق Creation الفنى وبين الصنعة Fabrication.

لقد حدث انقلاب شامل طرأ على فن للتصوير فى نهاية القرن التاسع عشر حيث نظر إلى التصوير باعتباره فن رؤية وأن المصور يستخدم عينة وأن مهمة الفنان مقصورة على يديه وتسجيل ما تكتشفه عيناه. فجاء «سيزان» وبدأ يرسم كرجل ضرير ليعبر عما شعرت يداه وكأن عيناه مغلقتان. وجاء على لسان الرسام الأيرلندى «برنشون بليك» [1] إذ يقول: «بأن مخطط الصورة مجرد وهم. ويكفى أن نمسك قلماً بحيث يكون عمودياً على ورقة ولا

---

(١) كولنجرود، مبادئ الفن، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، ص ١٦٦ – ١٨٧.

تلمس الورقة بل احفر فيها. تصورها وكأنها بلاط من الطين ستقوم بالنقر عليها أو الحفر فيها وتصور قلمك وكأنه سكين. وعندئذ سترى أنك قادر على رسم شيء ليس مجرد تلوين على ورقة. بل شيئًا قابعًا داخل الورقة.

فأمكن بذلك اكتشاف عظمة الموصرين الذين استحدثوا ما يمكن تسميته بالقيم اللمسية من خلال استقصاء كيفية رسم «سيزان» ونحت «روفائيل».

وكلمة الخلق فى رأى «كولنجوود» تشير إلى فعل ابداعى غير تكنى الطابع والفعل يمثل نوعًا من استغراق الذات. وما يستشير التعبير أو ما يخلق هو الانفعال المراد التعبير عنه.

ويعطى مثلا لذلك فيقول: «أن الفنان يقدم لنا لوحة ما قد وضع فيها ألوانًا معينة نستطيع أن نتبينها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها» ؟ ولكن هل هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة؟... الواقع لا. فهو عندما رسمها كانت بمعنى تجربة أخرى على تجربة وردبية الألوان التى وضعها على الخيش. إنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل. فتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التى أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة المكتملة (اللوحة).

من هذا يتضح لنا عدم وجود فارق بين جانبى التجربة الجمالية. بين الفنان المبدع والمتفرج المتذوق، وفى ضوء هذا المثال أن تجيب على ما هو العمل الفنى؟

فالعمل الفنى موجود فى ذهن الفنان. وخيال الفنان يثرى الصورة الذهنية ويكملها وينشأها إنشاءً. وليس الخيال يعنى ابتعادًا عن الوجدان والانفعال بل إن التجربة الخيالية الشاملة فى العمل التى تعبر بوضوح عن انفعالات الفنان،

ودلالة التجربة الفنية تشير إلى أنها فعل إبداعي تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ثم يأتي التعبير عن الانفعالات تعبيراً تكنيكياً.

ويفرق كولنجود بين تصور المظهر وبين المظهر ذاته. فالشيء يبدو من بعيد أصغر مما هو عليه في الواقع وقضبان السكك الحديدية المتوازية تبدو متلاقية وليست هي كذلك فى الواقع. ويفسر كولنجود هذا بما أسماه بأوهام الحس ويطلق على ما ترى عليه الشيء كلمة صورة لا كما هى فى الواقع أو ما يمكن تسميته بالموجود بالفعل. ووظيفة الفكر أن يكتشف الصلات بين المحسوسات من حيث هى موجودات بالفعل أو صور للأشياء. وليس الفكر فيفصل عن الشعور والإحساس فإن الشخص عندما يرى شكلا ملوناً فإنه يحس به فتحركه شحنة انفعالية خاصة بالمجال اللونى والشكلى قد ينجم مثلا حالة من التوتر فتعكس على فكر وحواس الشخص.

ويمكن أن نخلص من رأى «كولنجود» إلى أن الابداع الفنى الحق يتميز بصفتين أولهما: الصفة التعبيرية. وثانيهما: الصفة الخيالية.

وبفضل الممارسة تكون لدى الفنان حصيلة من التجاربة الجمالية. لأن التجربة الفنية الإبداعية لا تنبثق من العدم. إذ يسبقها فى الوجود تجربة نفسية أو تجربة حسية انفعالية. وحين تقارن بين هذه التجربة وبين مهارة الصنعة أو التكنيك. تدعى هذه التجربة النفسية بمادة التجربة الفنية، وتتميز هذه التجربة بتحويلها من الحس إلى الخيال أو من تأثير أو انطباع إلى فكرة بواسطة الفعل الذى يبعث التجربة الفنية. ففى مستوى التجربة الإبداعية يتحول الانفعال النفسى إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الانفعال الاستطيقى الذى لا يعتبر سابقاً فى الوجود عن الحس، والفعل الفنى أو التجربة الاستطيقية هى تجربة

تعبير الفنان عن انفعالاته يفضل الخيال وتكون وظيفة الفن عندئذ بمثابة لغة تستخدم من أجل غايات معينة. لأن العمل الفنى هو فعل من نوع معين والفنان المبدع يحاول أن يفعل شيئاً محدداً. وهو معرض فى هذه المحاولة للنجاح أو الإخفاق وفضلا عن ذلك. فإن هذا العمل فعل واع. فما يحاول الفنان القيام به هو التعبير عن انفعال معطى. ولا اختلاف بين التعبير عنه واتقان التعبير عنه. فعدم الإنفاق لا يعد تعبيراً ولا يعد فناً أصيلا.

كما يشير «كولنجود» إلى أن الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل يشرع الرسام فى القيام به عندما يكون فعله الاستطيقى قد اكتمل ولكى يحقق بواسطتها غاية غير استطيقية. كما أن الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل سابق للفعل الاستطيقى باعتباره واسطة لبلوغ التجربة ذاتها. وأن اختفاء الفعلان. ويميز الرسام بين فعل الرسم وبين الرؤية بالرغم من ارتباطهما معاً فكل منهما يعد شرطاً لوجود الآخر. فإه لا يحين الرؤية الفنية إلا من يحسن الرسم وعلى العكس لن يحسن الرسم إلا من أحسن الرؤية. بمعنى أن التجربة الجمالية تجربة شمولية لها جانب باطنى أو خيالى يدعى بالرؤية وجانب خارجى أو تجسيمى يدعى بالرسم والتشكيل ولا انفصال بين هذين الجانبين فى نظر الرسام. لأن العمل الفنى هو شيء موجود فى ذهن الفنان تولد عن خياله.

وليس الفن بمعزل عن الحضارة فكما أنه يرجع إلى الخبرة فإنه يصطبغ بنظم المجتمعات الاجتماعية والتربوية والصناعية لأن الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية واضحة تماماً. فقد كان الفن البنائي مصاحباً للطقوس السحرية والعبادات الدينية مما يؤكد هذه الصلة. حقاً أن الأفراد المبدعين هم الذين يبتكرون التجربة الجمالية ويمارسونها فى نطاق ذواتهم. ولكن من المؤكد أن

للحضارة التى ينتسبون إليها تسهم فى تكوين مضمون تجربتهم لأن الخبرة الجمالية مظهر لحياة الفن والحضارة. باعتبارها محصلة صناعات لمجتمع وقدرته ومعتقداته وقيمة وشتى مظاهر حياته. لقد كان الفن فى المجتمعات البدائية خادماً للدين وللمعتقدات السحرية وأسرارها المقدسة [1].

والفنون بوجه عام فنون غامضة وأن كانت تطوى على صيغة جمالية تخرج إلى الحياة العملية والصناعية التطبيقية أو الحرف الفنية من النسيج والأوانى وغيرهما.

ولا يميز «ديوى» بين الخبرات الجمالية التى تعنى بكيفيات Qualities ويرى الخبرات الذهنية أو العقلية التى تعنى برموز Symbols أو علامات Signs. ويرجع ذلك إلى أن كل خبرة لا تبدو فى صورة نمطية Pattern أو بنية Structure فحسب بل تمثل نشاط فعال ونشاط منفعل يعمل بينهما الذكاء فى إدراك العلاقة أو النسبة بين ما يعرف وبين ما يعمل.

ويقيم «ديوى» تفرقة بين الظاهرة الفنية باعتبارها إبداعاً وبين الظاهرة الجمالية باعتبارها تذوقاً بالرغم من العلاقة الوثيقة بينهما [2] بمعنى أن للفنان المبدع إن أراد العمل ما أن يكون فنياً فلابد أن يتصف هذا العمل بصبغة جمالةى أى بالطريقة التى تجعل منه موضوعاً لإدراك المتذوق واستمتاعه أى أن الفنان المبدع يقف أثناء عمله الفنى موقف المتأمل والمتذوق. وبقدر ما تجىء الخبرة الجمالية متسقة يكون لها الخاصية الجمالية المميزة.

---

(١) المرجع السابق، ص٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٢.

كما أن المتذوق لابد وأن يسترجع خطوات الإبداع أو الخلق الفنى كما عاناه الفنان من حيث تنظيم عناصر العمل الفنى والوقوف على الخبرة الفنية.

ويتنقل «ديوى» إلى مسألة تنظيم الخبرة أو الصياغة أو التعبير الفنى فيصفها أنه بمثابة تنظيم ديناميكى متطور يسعى إلى التحقق والاكتمال فالعمل الفنى فى عقل الفنان يستمر فى فترة حضانة حتى يخرج الجنين إلى عالم النور. كموضوع قابل للإدراك بوصفه جزءاً من العالم الخارجى. والخبرة الجمالية لا تأتى دفعة واحدة فورية إنما نتيجة استمرار لعمليات طويلة سابقة وخبرة من قبل.

وبصدد التعبير [1] الفني يرى «بدوى» أن فعل التعبير يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنشاط والخبرة العادية للإنسان «يفرق بين كون الانفعال أو الدافع مصيراً أو فعلا تعبيرياً ـ فبكاء الطفل معبراً بالنسبة لأمه لكن تجسيم هذا لابكاء ف يفعل هو المراد بالتعبير يفضل تركيب وتكامل الخبرة.

كما يضيف إلى أن محاولة إرجاع عملية التعبير إلى فعل الإلهام مجانباً للصواب. إذ أن التعبير يقوم بعملية انجازات الإلهام أو الحدس وتكميله عن طريق الوسائط الموضوعية من إدراك حسى وتصوير وتخيل فحتماً يتهيأ للاستشارة الوجدانية المقترنة بموضوع معين فإنها تهيج المعانى المختزلة والمواقف السابقة فيدب فيها النشاط وتستحيل إلى أفكار وانفعالاته شعورية أى تصبح صوراً ذات شحنات وجدانية. وليس الإلهام أو الحدس سوى عملية التوهج أو الإشراف التى تولدها لدينا الفكرة والرؤية بحيث ينشأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية والمقاومات المتسمرة تفاعل يخرج إلى عالم الوجود «كنتاج مبتكر».

---

(١) د. على عبد المعطى الإبداع الفنى ص. ٤٠.

ويتابع «ديوى» رأيه بأن الانفعال الجياش والعنيف إذا ما تجلى بطريقة مباشرة فرن الأثر المنتج أن يكون من الفن فى شىء... بمعنى أنه لابد فى مجال النشاط الفنى ـ كما أنه ينبغى أن يحدث تحوير وتعديل فى إعادة تكوين المادة التجربة الفنية حتى يتوفر للتعبير الفنى قيمته الجمالية.

ويرفض «ديوى» النظرية القائلة بالتقليد أو التمثيل Reprtesentation لأنه إذا كان المقصود بالتمثل التكرار الحرفى فإن العمل الفنى من طبيعته يختلف تماماً.

ومجمل رأى «ديوى» أن العمل الفنى يقترن بالخبرة الجمالية وأن مفهوم الفن يتسع مداه فيشمل الحياة العملية وتكون وظيفة الفن مجرد نشاط وسبلى Instrumenat لخدمة الغايات الحضارية والاجتماعية فحسب والخبرة الجمالية أو فعل التذوق مجرد إدراك حسى نافع أو سار ليس إلا.

أندريه مالرو Malraux:

اهتم مالرو Andre Malraux المفكر الفرنسى (يوليو ١٩٠١) بالبحث فى مسائل النقد الفنى وفلسفته باعتباره يمثل وحدة التراث الفنى للإنسانية والثقافة الواسعة فى شتى الفنون التشكيلية فى العالم واطلاعه على أهم المراجع فى الفن استطاع أن يخرج موضوع عظيمة الأهمية عنوانها «سيكولوچية الفن» من ثلاثة أجزاء أطلق على الجزء الأول منه اسم «المتحف الخيالى» وأخرجها عام ١٩٣٧ ثم الجزاء الثانى عام ١٠٤٨ وأسماه «الإبداع الفنى» ثم الجزء الثالث فى عام ١٩٤٩ وأعاد إخراجها فى مجلد [1] عام ١٩٥١ وتابعه

---

(1) Les Voix du silence, p.621.

بمجلد آخر أسماه «المتحف الخيالي للنحت العالمي» عامي (١٩٥٢-١٩٥٤).

وكان لكتبه ومؤلفاته أهمية كبرى بالنسبة لفلسفة الفن والدراسات الجمالية.

ومجمل الرأي عند مالروا بصدد مسألة الفن أن النشاط الفني تحركه قوة مبدعة للرنسان، وانتقال من نطاق الجبر إلى نطاق الحرية، فكل منجزات العمل الفني تمس عالما متمايزاً عن العالم الواقعي وكأنها أرادت أن تخلق عالماً خاصاً بها أو أرادت أن تعبر عن العالم دون أن تقلد أو تنقل عنه.

فالفن مشاركة فعالة خلاقة للإنسان تحفظ للأشياء الخلود، ولذا نجد «مالرو» يعلي من قدر الإنسان المبدع والإنسانية حيث يقول أن «الفن للإنسان» معارضاً البحوث والدراسات الجمالية على اختلاف نزعاتها، أن اتجهت إلى القول بأن الفنان عبد للطبيعة ووظيفته مجرد محاكاة، أو أن الفن هو خدمة الواقع، لكن مالرو يجعل النظر في فن التصوير Art of Painting، فيجد أن فن التصوير لا ينزع إلى روية العالم وإنما يتجه إلى خلق وإبداع عالم آ]ر.

وقد أولى «مالرو» اهتماماً كبيراً لمشكلة الإبداع الفني، حيث يقرر أن الفن هو استحالة الأشياء من العالم إلى طرز فنية بفضل قوة الإبداع، ولكنه يبعد عن الإبداع الفني أية محاكاة أو تقليد أو أية نزعة تعبيرية. ويحمل رأيه في أن النشاط الفني هو في صميمه إبداع لمعايير أو قيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة يكون بمثابة تعبير عن الإرادة الحرة الخلاقة، ويؤكد «مالرو» أن الناس قالوا بأ الفنان هو ذلك الكائن المتأمل الذي يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ولكنه الحقيقة أن الفنان يوجه نظره إلى العالم الفني لا إلى العالم الطبيعي.

والدليل على ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية فى حين أن الرؤية العينية للشخص العادى فثمة فارق بين Reagarie ينظر وبين Voire يرى، كما أن التعبير الفنى يبتعد عن بعض الخصائص والواقعة للأشياء كالعمق أو المنظور أو الحركة، لأن الفنان يقوم بتبديل أو تحويل Reduction، وهكذا نرى أن المصور الذى يعدل فى الصورة حينما يطغى البعد الثالث على القماش (التوازن) بمعنى أن مهمة الفنان المصور لا تقتصر على عملية النقل على الطبيعة أو المحاكاة، حتى تلك المصنفات الفنية لمناظر الطبيعة التى رسمها Corot تتصف بطابع التجديد والابتكار.

وثمة فارق جوهرى بين شخص عادى أو فنان أصيل مبدع فالفنان لا يقنع بموضوعات الطبيعة الممتدة من قبل، وإنما يتجه غالباً إلى الجوانب الغامضة أو الناقصة غير الواضحة التى خما تزال تنتظر من يبرزها ويتمها ويفسرها ويجلو غوامضها ويعيد صياغتها من جديد، وتبعاً لهذا فالنشاط الفنى ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصى وإنما يستند إلى الانفعال باعتباره وسيلة إبداع اللوحة، ونضرب مثلا لغروب الشمس الذى يستثير إعجابنا فى فن التصوير، ليس هو غروب الشمس الجميل بل غروب الشمس الذى صوره فنان عظيم، كما أن الصورة الشخصية (البورتريه) الجميةل لا تكون مجرد صورة لوجه جميل إن هناك فارق بين الرؤية العينية الفنية والمشاهد العادية للأشياء. فالفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل ترجمتها إلى موضوع فنى أو من أجل تشكيلها بمعنى أدق يحولها إلى صورة وتعبير Expression ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذى يرسمه إلى حين يكف عن الخضوع لنموذجه لكى يتحكم فيه ويسيطر عليه، وليس هناك مظهر لتحكم الفنان فى

نموذجه إلا باستحالة ذلك النموذج إلى دلالة تعبيرية فى صميم العمل الفنى، أو الفعل الذى يحققه بطريقة شعورية أو لا شعورية ولكن الرؤية الفنية أو المشاهدة الفنية تحتاج إلى تدريب وممارسة طويلة حتى يمن اقتباس فكرة الموضوع من عالم الأشياء وترجمته إلى أثر فنى مبدع، فالنظرة عند الفنان ليست مجرد عين ورؤية، بل هى معنى وتعبير بترجمة الفنان لا باعتبارها شكل وإنما باعتبارها مجموعة من الملامح والسكنات وتعبير فردى «عاطفى وجنسى»، مبرزاً قسمات الوجه ـ هذا ما أبدعه «ليوناردو دافنشى» فى لوحته الخالدة موناليزا) مثلها كمثل اللوحات الرائعة التى رسمهغا كبار الفنانيين لبعض الأشخاص، إذا لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعبة الصامتة Natura Morta وإنما كانت أعمالا فنية تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات، وفى ذلك يقول مالرو أن العمل الفنى لا يبدأ إلا عندما تنتهى لهم تصوير الملامح والقسمات Traits لكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى أو الأفكار» فإنه يعنى بذلك أن صورة الشخص تصبح عملا فنياً حين تعنى حياته وتدل عليها إذ لا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع السيما Thematic Apperecption إلا حين يكف عن الخضوع لنموذجه الأساسى Archtype لكى يعمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه ـ والمظهر الوحيد لتحكم الفنان فى نموذجه أو الصورة الجمالية التى صمم ملامحها فى ذهنه يتجلى فى دلالة التعبير من خلال العمل الفنى، وعلى حد قول مالورو أن الوجود يزخر بالمعانى والصور أو الرؤى، فإذا ما نجح الفنان فى أن ينقص من هذا الوجود موضوعاً يعيد تكوينه أو تأليفه معبراً بما لديه من قدرة على إبراز المعانى، استحال هذا الموضوع إلى حديقة بالفعل ذات دلالة فإذا كان الوجود أو العالم الطبيعى والإنسانى فى الدلالة فإن المعنى الخاص بها أقوى منها، والمعنى ليس سوى تعبير فنى تفيض

به لوحات الفنانيين وتماثيلهم ونقوشهم وزخارفهم. حتى ألوان التعبير الإبداعى فتخلع على الواقع منظور وبعداً إنسانياً خلاقاً.

ومن ثم فالفعل الأول للعضو أو لأى فنان هو الفعل الذى يحققه بالفعل أى يمنحه وجوداً متميزاً، سواء أكان بأسلوب شعورى مباشر أو لا شعورى غير مباشر؟ ولغة الفنان الرسام (أو المصور) هى العمل الفنى الذى يضع لوحات وليس معنى ذلك أن المصور لا يتأمل الأشياء والرؤى الجمالية حين ينظر إليها بل هذا التأمل الإبداعى شرط أساسى للعملية الإبداعية ولكن لا يظهر فى سن مبكرة إذ يحتاج إلى تجربة طويلة وممارسة حتى يمنحه التأمل عيناً فنية أو رؤية فنية مباشرة تتكشف فيها.

* * *

ميربو يونتى M. Bonte

كان لمؤلفات «أندريه مالرو» أكبر الأثر فى توجيه اهتمامت بونتى نحو مشكلات الاستطيقا كالتعبير والإبداع والأسلوب والأنماط الفنية وكما أسهمت هذه المؤلفات فى تكوين مذهبه الجمال الخاص.

ولكى نتهم رأى «بونتى» فى الإبداع الفنى. ينبغى أن نتلمسه من خلال تفسيره للجمال والفن فى سياق المذهب الفينومنولوچى العام.

ومجمل مذهبه هو أن الجسم الإنسانى أداة الاتصال والامتزاج بالعمل والأشياء ومنزلته بالنسبة للعالم كمنزلة القلب بالنسبة للجسم البيولوچى ومن وظائف هذا الجسم الإنسانى الإدراك الحسى الذى هو (فعل Action) به تدرك الموضوع إدراكاً مبكراً دونما واسطة أو تفسير. بمعنى أن ثمة اتحاد مباشر

بين الإنسان والعالم للوقوف على حقيقة الأشياء التى تنكشف لنا عن طريق الإدراك الحى خلال الجسم.

فإن كان الفكر الإسنااين لابد وأن يتجسم فى عبارات أى أن المعنى يسكن اللفظ. فإن الفع لاالإنسانى له معنى باعتبار أن الجسم فى جوهره تعبير. لذا يهتم بونتى باللغة من حيث أن وظيفتها هى الخروج عن الذات إلى الغير وأن القول ليس إطار أو وعاء للفكر بل هو بمثابة تمثل أو حضور الفكر نفسه فى العالم المحسوس. والإنسان بما لديه من قدرة غير محدودة على التعبير فليست وحدها هى وسيلة الاتصال بالآ]رين بل إن الإنسان يعبر نفسه أيضاً مستخدماً بعض العلامات من أبرزها الشعر.

ومن ناحية أخرى يمكن أن تعتبر فن التصوير بمثابة غة ينطق بها المصور على طريقته الخاصة قياساً على اللغة اللفظية إذ بالرغم من القياس مع الفارق إلا أن كل منهما يتدرج تحت مقولة التعبير الإبداعى ـ وهذا الأساس الذى يقوم عليه مذهب بونتى فى الإبداع الفنى.

لقد مر كلا من الفن والشعر بمراحل تاريخية. منذ ؟؟/ وسيلة لخدمة الألهة المقدسة ثم ارتقت الحضارة فاستطاع أن يلغا مرحلة الكلاسيكية (التى هى تعبير زمنى دنيوى عن العصر الدينى المقدس) . فأصبح الفن بمثابة عملية تمثل أو تصوير للطبيعة ومهمة الفنان هى تجميع الطبيعة ومراعاة ما تفرضه من قواعد كى ينتزع إجماع الناس ولكن هذا الموقف عكس ما يراه الفنان من حيث نزعة الارتداد إلى الذات. فاتسم فن التصوير الحديث بسمة ذاتية كرد فعل للحركة الكلاسيكية.

ويفسر بونتى ذلك بالرجوع إلى طبيعة التعبير الفنى ذاته أو الإبداع

الجمالى من حيث أن وظيفة الفن هى التمثيل فى فن التصوير -representa
tion التمثيل والبحث عن علامات Signs التى مكن أ توهمنا، وجود عمق حقيق أو منظور أو حركة حقيقية أو ملمس Texture حقيقى، وقد برع الفنانون الكلاسيكيون فى الاهتداء إلى الكثير من الحيل التكوينية من أجل إبراز التمثيل أو فعل التمثيل فكان هدف الفنان يفرض نفسه بعمله الفنى على حواسنا حتى نشهد له بقدرته على منافسة الطبيعة وإن كانت نزعة التمثيل Represntation سادت عصراً طويلا فى التصوير فإن المفهوم الحديث للتصوير باعتباره تعبيراً إبداعياً يظن بدء مرحلة جديدة يتحرر فيها من قواعد الفن الكلاسيكى فالواقع أن المصور الكلاسيكى كان يصوب نظره إلى العالم الخارجى متوهماً تملس التمثال الصادق بحذافيره من الطبيعة بينما فى حقيقة الأمر أن الفنان كان يقوم بعملية تحويل شامل Metamorpose أصبح فيما بعد محوراً لمذاهب الفن الحديث.

كا اتسم الإدراك الحسى عند الفنان الكلاسيكى بطابع مميز للحضارة المعاصرة حتى تؤثر فى إدراك المرتبات وموقف بونتى يقرر أنه لا معنى للقول أن الفنان ملزم باختيار بين الفن والعالم أو بين حواسنا والتصوير المطلق لأن من المؤكد أن كل منهما مائل فى الآخر لذا يختلف رأى «بونتى» عن رأى «مالرور» بصدد فن التصوير حينما يرى أن معطيات الفن لم يتغير على مر العصور وأن المنظور الكلاسيكى هو وحده السائد. ويقرر أن الفهم الكلاسيكى مجرد أسلوب ابتكره الإنسان لإسقاط العالم المرئى على مدارك الفن دون أن يطابق العالم المحسوس أو أن النزعة الكلاسيكية بمثابة تأويل Faculative للحدس المباشر أو العيان. بمعنى أنه تنظيم للموضوعات الخارجية فى نسق إدراكى دونما حتمية أو إلزام على الفنان يستطيع الفنان المبدع أن يخلق من

مجموعها منظوراً محالا والتعبير عن العمق والمنظور التكنيكى، بمثابة ابتكار لعلم خاص قد تحكم فيه بصر الفنان فأصبح نسقاً منتظماً أو تنظيمياً أو توليفاً يستوعب أجزاء فى إطار شامل مترابط متسق.

ومن المؤكد أن ما اعتاد المصورون الكلاسيكيون فى رسمهم لوجوه Por-taits الأشخاص لنست جمود ملاح والسمات. بل هى علامات فى خدمة المزاج أو الانفعال الشخصى. حتى أن المصور أيضاً إذا ما رسم لوحات أو ثمة تماثيل لأطفال توحيوانا فإنه يخلع عليها طابعاً ؟؟؟ ولكن إذا ما سلمنا من ناحية أخرى بأن التصوير الفنى ضرب من الخلق أو الإبداع فهل يعنى ذلك عود إلى الذات ؟ يجيب «بونتى» بالنفى معارضاً رأى «مالرو» القائل بأن موضوع فن التصوير هو شخص المصور نفسه يستغرق الفن فى عالم الذات. ولقد استند «بونتى» فى رأيه هذا إلى دراسته المفصلة عن فن التصوير عند الفنان Bole Cezanne سيزان وما يقوله من أن «المنظر قد يتعقل ذاته فى أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته» ويرى «بونتى» إذن أن الفن بالنسبة للمصور يعنى الاتجاه إلى الآخرين من حيث هو نداء أو أداة للتواصل مع الآخرين.

فإن كان المصور يرسم بيده من خلال رؤية شخصية فإنه لابد من أن يتخذ العمل الفنى المبدع صورة حقيقية بشرية تدعو المتذوق إلى المشاركة فالعمل الفنى بمثابة واقعة تهيب المتذوق أن يعاود القيام واسترجاع مراحل الإبداع التى قام بها الفنان وليس المهم فى الفن هو الارتجال Improvisiation أو التعبير عن الذات بطريقة تلقائية كما هو عند فن الأطفال، بل المهم هو الصياغة الممتعة والتعبير الإرادى المنتظم المتميز بالنضج والاكتمال.

وموقف بونتى من مشكلات الفن خاصة الإبداع هى أن الفن ليس

مشكلة الارتداد إلى الذات والفردية بل هى مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور دون الاستعانة بطبيعة سابقة محددة من ذى قبل Natureapéctable أى كيف ينقل الفنان الكلى من خلال الجزئي».

ويبرز من خلال فلسفة «بونتى» فى الإبداع فلسفة جمالية تتسم بطابع فينومنولوچى تحرص على تأكيد التواصل بين الفنان والعالم، فليس ما يبدعه فى لوحة ما هو ذاته المباشرة ولا هو طريقته فى الإحساس بل هو طراز الخاص أو أسلوبه المعين. ولا يكتسب المصور هذا الطراز المتميز إلا عن طريق صراع ضد العالم والآخرين ونفسه. فالمصور كما يقول «بونتى» فى حاجة إلى وقت طويل قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص فى أعماله الفنية الأورلى. إذ أن المصور عاجز عن التعرف على نفسه فى لوحاته. والسبب فى ذلك أن التعبير الفنى لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة، أو هو بالأحرى لا يصبح دلالة Signifécation إلا لدى الآخرين. والمصور يواصل حياة الانتاج. لا لكى يستمتع بضرب من الاجترار الذاتى. بل لكى يتخذ من النشاط الفنى وسيلة لتحقيق ذاته. ويكون عمله الفنى بمثابة آداة لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسبة إلى الآخرين لذا يتميز الفنان بطراز معين لا يمثل مجموعة من العمليات التكنيكية أو المميزات الفردية. وإنما هو أولا طريقة خاصة فى التكوين والصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان.

ويقول «مالرو» «إن الطراز هو طريقة خاصة فى إعادة خلق العالم» ولكن «بونتى» يقرر أن الفنان لا يعنى حقاً الطراز الفنى، إذ لا ينشأ إلا من خلال إدراكه الحسى للعالم باعتباره مصوراً بمعنى أنه ضرورة تقنينهاا طبيعة هذا الإدراك نفسه. إن لم تقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا فى إطار خاص هو ما نسميه بالطراز أو الأسلوب أى أن الإدراك الحسى نفسه ضرب

من الصياغة أو Stylization كأن تنظر إلى امرأة تقع تحت أبصارنا، حتى يتبين أنها ليس فى نظرنا مجموعة الأبعاد الحسية أو مجرد نموذج حسى ومشهد خارجي. بل هى بمثابة تعبير فردى عاطفي جنسى، أو هى أسلوب خاص في التجسد يتجلى من خلال المشى والحركة والاهتزاز والحديث هذا من وجهة نظر الشحن الصادر. أما من وجهة نظر المصور حينما يرسم هذه المرأة فإن ما ينقله على القماش (التوار) لن يدل على قيم جنسية أو عاطفية أو أخلاقية أو اجتماعية وإنما ستكون رمزاً أو دلالة لأسلوب خاص فى الوجود فى العالم على نحو ما التقطه بصر الفنان، وهذا الطراز الفنى وذلك المعنى التصويرى ليسا كافيين فى المرأة التى تقع عليها عبر الفنان إنما مبتكران تولدهما فى نفس المصور كنتيجة لاستجابة نداء المرأة بـ صفها موضوعاً جمالياً. وعلى ذلك فإن المعنى الفنى لا يظهر إلا حينما يأتى الطراز فيخضع معطيات العالم لنوع من التنظيم والاتساق والتعديل بشكل لغة تعبيرية خاصة نفهم من خلالها ما أراد الفنان أن ينبئنا به عن العالم. وليس الطراز أو الأسلومب الفنى سوى مجموع المعادلات التى يكونها الفنان من أجل تحقيق عملية التعبير التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة فى النظر إلى العالم. فإذا كان المصور يظن أن الطراز الفنى إنما هو شيء تستطيع أن تجده فى المظاهر الطبيعية نفسها فى حين أن الفنان يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص إننا لا ندرك لا لكى نعمل بمعنى أن إدراكنا الحسى وجه من البدائية نحو الفائدة العملية.

ولا يكون هذا إدراكاً حقيقياً. لذا يضع الفنان الشيء بين أيدينا دون أى غرض نفعى. وكما يقول «بونتى» «أن الفنان هو الشخص الذى يثبت على اللوحة ذلك المشهد الطبيعى الذى لا ينقص عند الناس» بمعنى أن الفنان يقدم لنا صورة مضيئة ساطعة لكل موجود فى حقيقته العينية المباشرة أو وجوده

الحسى الأولى. ويعطى مثالا لتفاهة سيزان الذى نراها ونتأثر بها لأ ماهية الفن هى العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر يدفع بالفنان إلى الاتجاه نحو الأشياء وليعبر عن صلاته بالموجوداته. حتى أن الفن التجريدى لا يشذ عن هذه القاعدة إذ أن الفنان التجريدى يعبر عن رغبة حادة فى رفض العالم ولكن أشكاله الهندسية تظل تسير إلى الحياة، وكأن شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى فى محاولته السلبية للهروب.

وحدث نتيجة للتقارب بين تقدير قيمة الحقيقة والواقع ما جعل الفنانيين يتحدثون عن الصدق والكذب والصواب والخطأ فى الأعمال الفنية وكأن «لفن» لغة تحتل فيها فكرة الحقيقة أهمية كبرى، ولكن الفنان لا يعنى مطلقاً بالصدق الفنى معنى التشابه مع العلم أو التطابق مع الواقع بقدر ما يعنى له اتساق التصوير معه نفسه، ولكى يصدق الفنان فلابد أن يعارض الواقع بحيث يصبح الموضوع الجمالى عن قرب وهاجاً ومضيئاً أى أن يتعايش الفنان مع الرؤيا الجمالية أو ما يمكن تسميته بالحضرة الفائقة للوجود Surexistence بمعنى أن المصور فى رأى «بونتى» إنساناً يحيا فى احتكاك مستمر بالعالم يمتزج سره الفنى فى خبراته وإدراكه للعالم فيملك ناحية التعبير عن المرئيات والصور الجمالية كاستجابة ينطوى عليه عمله الفنى الذى يتميز بالإبداع والأصالة.

وبصدد مشكلة العلاقة بين حياة الفنان وعمله الفنى نجد «بونتى» يقرر أن أسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو أسلوب حياته وإنما يسعى الفنان جامداً فى سبيل العمل على الاتجاه بحياته نحو التغيير رافضاً بذلك تفسير مدرسة التحليل النفسى من حيث أن التفسير السيكولوچى لا يشرح سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل كما أن الموقف الآخر الذى لا يفسر العمل الفنى باعتباره معجزة وشىء «خارق» فإنه موقف متاهفت يحجب أنظارنا عن عظمة

الفنان الحقيقية. وإن كان «فرويد» قد خص «ليونارد دى دافنشى» بالدراسة باعتباره ضحية من ضحايا الطفولة الشقية. فإن «بونتى» يرى أن عظمة «دانتيش تكمل من أنه استطاع أن يبدتع من الموقف المادى والحيوى لغة فنية مبلوراً ما انطوت عليه حياته ومخاطراته وأحداثه الشخصية والتاريخية فكانت بمثابة المداد الذى استطاع أن يسجل به ليونارد فنه المقدس Sacrement وينتهى «بونتى» إلى إبراز المقومات الإنسانية لفلسفته الفنية والجمال فى الإدراك الحى وأساسه الجسم الإنسانى من حيث هو تعبير أولى وهو وحده كفيل بتعبير شتى مظاهر الحياة فى العالم».

والتدريج حيث يرده إلى أصل إنسانى مشارك هو العملية التعبيرية التى قام بها البدن وكما أن سيطرة جسمنا على أى موضوع هو الأساس فى قيام مكان مشترك فإن المحاولة للتعبير المستمرة هى أساس قيام التاريخ. أما بالنسبة للتعبير فهو بوصفه لغة غير مباشرة أو هو جوهر الجسم والمأخذ على رأى بونتى هو رجعته إلى موقف الفلاسفة التقليديين الذين يتجهون إلى القول بوحدة الحضارة وتجسدها Incarnation حينما أبرز وحدة التعبير والتاريخ حين نلمس افتراضنا مسبقاً لتأثير انطولوجى.

چان بول سارتر J. P. Sartre

يعتبر رأى سارتر من أبرز الآراء التى قيلت بصدد تفسير الإبداع الفنى إذ يتجه «جان بول سارتر» J.P. Sartre فى رأيه وسطاً بين النزعتين السيكولوچية المتطرفة Psycologism التى ترى أن الموضوع الجمالى له وجود التصور أو التمثل Representation وبين النزعة الواقعية المتطرفة التى ترى أن الموضوع الجمالى له وجود الشيء، أما رأي «سارتر» فيمكن إجماله فيما يلى:

١ ـ أن الموضوع الجمالى موضوع متخيل ولا يكون ولا يدرك إلا بالوعى المتصور باعتبار أن الموضوع الجمالى لا واقعى.

٢ ـ أن وظيفة التخيل الأساسى تتحلل بفعل التلقائية الإبداعية.

٣ ـ أن ثمة فارق بين الموضوع المتخيل وبين الموضوع المدرك.

٤ ـ وأن أبرز ما فى العمل الفنى تلك الوظيفة الإبداعية للذهن المتخيل ـ معارضاً ذلك الفكرة القائلة بالصورة أو بالخيال.

٥ ـ وأن واقعة التخيل تعبر عن الوعى من حيث أنه قادر على تحقيق حريته.

٦ ـ كما يقرر «سارتر» أن كل موضوع جمالى لا واقعى.

٧ ـ وأن الموضوع الجمالى لا يتجلى أمامنا إلا حينما تكون بحضرة العمل الفنى.

٨ ـ كما أن الباعث على التخيل الإبداعى للموضوع الجمالى اللاواقعى يرجع إلى الواقعى المدرك أو المعادل الحسى.

٩ ـ أن الفكرة Idea تشير إلى الروح الفردى للموضوع الجمالى وتختلف عن المفهوم Cocept الذى هو تعريف عام.

١٠ ـ أن الموضوع الجمالى أشبه ما يكون بنداء من الفنان إلى المتذوق المتأمل

يحث خياله أن يعمل من وراء الإدراك الحسى. وليست مخيلة المتذوق مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية.

بل هى وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين أو تشكيل الموضوع الجمالى ابتداء من الآثار التى خلفها الفنان. لذا يوجد نداء أو رغبة فى كل أثر فنى يهيب بالمتذوق أن يعمل مخيلته من خلال معطيات الحس.

ولا شك أن المصور حينما يضع على القماش مزيجاً من الألوان الأحمر والأصفر والأرزق فإنه لا يريد بهذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة تشير إلى دلالة خاصة. وإنما هو يرى دأن يضع أمام أنظارنا شيئاً لا يدلنا بصراحة إلى أى موضوع آخر. وقد يكون هناك بعض البواعث الذاتية لاختيار لون معين بذاته.

ولكن من المؤكد أنها لا تعنى أية علامات بل تشير إلى أشياء أو موضوعات بمعنى أنه لا يوجد أى التزام بالنسبة لفن التصوير أو الموسيقى بينما نجد أن من الأدب ما يتصف بالالتزام أو بإرادة الحرية [١].

ومن الواقع أن نتبين تلك العلاقة الديالكتية المركبة من الإدراك الحسى وإبداع الفن التى تتفاعل فيها الذات والمووضع ـ ونجد أن الموضوع يكون هو الشىء الجوهرى. بينما الموضوع يصبح غير جوهرى ثم تأتى مرحلة التذوق أو التأمل فتعبر عن تألف الإدراك الحسى والإبداع الفنى.

ومن مقومات الإبداع الحرية فهى التى تصنع الجمال وبها يظن الموضوع الجمالى رفضاً للواقع واتجاهاً إلى اللا واقع حيث الخيال المبدع.

أما الإبداع فى رأى مارتن هايدجر M. Hiedger، فيجمله فى كتابه

---

(١) د. زكريا إبراهيم، فلسفة الجمال عند سارتر، مجلة العربى ١٩٦٤. ص.٧٤,٧٥.
ص ٧٤، ٧٥.

«الأصل فى العمل الفنى» حيث يعرض لمقومات الموضوع الجمالى.. فيرى أنه قد يتبادر إلى الأذهان أن الفنان هو الأصل فى العمل الفنى.

ولكن تجمع الآراء على أن نشاط الفنان هو الأصل فى ظهور الاثار الفنية ولكن لا تحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية. فالعمل الفنى هو وحده معيار الحكم.

وليس العمل الفنى شيئاً كباقى الأشياء ويقول أن العمل الفنى هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة. فهو يعنى بذلك أن ما يسجله الموضوع الحال يمما هو أولا وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذى يصوره الفنان.

ويتوقف «هايدجر» [1] بنا عند واقعة الحقيقة التى يتجه إليها العمل الفنى حيث يبين أنه لابد للعمل الفنى من أن يتخذ صورة تفتح أو انكشاف أو جلاء للوجود وكأن الحقيقة تظهر من مكمنها على يد الفنان. لكى تتجلى على صورة فنية أو حضور Presenes ولن تقوم للعمل الفنى قائمة رلا إذا امتدت جذوره فى أعماق الطبيعة بحيث ينبثق من الأرض. ولكن العمل الفنى[2] لابد من أن يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان. ويثبت دعائمه فوق الأرض. وحينما ينبثق العمل الفنى على صورة عالم يحاول السيطرة على الأرض من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات. فلابد من أن ينشأ صراع بين ذلك العالم الذى يريد أن يتجلى ويتفتح. وبين تلك الأرض التى تميل إلى الاختفاء والتسلل. وربما تبرز فاعلية العمل الفنى تنحصر فى الصراع بين العالم والأرض. فالعالم يمثل التفتح والظهور والتخلى. والأرض تمثل الانطواء

---

(١) د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ٢٥٩.

(٢) د. عزيز نظمى الابداع الفنى ص. ١١٣.

والكمون والتستر. وحينما يحاول الفنان استجلاء كوامن الأرض ينشب الصراع ولا تتحقق وحدة العمل الفنى إلا من خلال هذه الصراع.

ويجمل «هايدجر» رأيه فى أن العمل الفنى هو تحقيق عملية تفتح الموجود وانبثاق الحديقة أمامه أعيننا ويخلص أيضاً إلى أن كل فن هو فى جوهره ضرب من الشعر بمعنى الإنهاء أو الإبداع أو الخلق. كما يرى أن الفنون الأخرى ومنها التصوير والنحت والموسيقى ترتد إلى الشعر.

ويكون دور الفنان بما لديه من قدرة ربداعية أن يجعل الظاهر تعبيراً عن الباطن كما يعيشها الفنان بوجدانه خلال العملية الإبداعية. (١)

(١) د.نظمى الابداع فى علم الجمال ص.٤٧ دار المعارف.

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكانى، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبى الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما، ٨، ٢٠٨ص.

مسوتو كسيدى (ت م.)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠-١٩٠٠)، شانبيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير ، ٢٨٠ ص.

نيدهام (هـ.أ)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص،
التاسع عشر، شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص.
شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبى (١٨٦٥-١٩٣٢). كولونبيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠-١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، X+ ٢٠٥ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ١٠٢،٨ص.

٢ ـ علم الجمال

أرسططاليس، بويطيقا، ريطوريقا، وبوليطقيا (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

بالدوين (ج.م) م الينكاليس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣ فورما ٨، ٣٣١ص.

بالديون (جـ) البنكاليم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ص ٣٣١ .

بودوين (ش)، التحليل النفسي للفن. الكان ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٧٤ص.

باير (ر)، علم جمال اللطافة، الكان ١٩٣٣، فورما ٨ جزآن، ٦٣٤-٥٨٣ص.

برانشفع (م)، الفن والطفل، ديديه ١٩٠٧، فورما ٨، ٤٠٠ص

براى (ل) فى الجميل نشأته، تطوره، الكان، فورما ٨، ٢٩٤ص.

شلاى (ف) الفن والجمال، نتان، ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٩١ص.

كروتشة (ب)، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد، ١٩٠٤، فورما ٨، ٥١٨ص، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية)، بايو، ١٩٢٣، فورما ١٨، ١٨٢ص.

دى برين (ى)، تخطيط فلسفة للفن (عن النيرلندية)، بروكسل، ديوت، ١٩٣٠، فورما ٨، ٤١٩ص.

دى لاكروا (هـ)، المشاعر الجمالية، ص ٢٩٧-٣٣٢ منكتاب جورج ديما: علم النفس، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤، أوكتابه الجديد، الجزء السادس، ١٩٣٩، ص ٢٥٣-٣١٥، سيكولوجية الفن، الكان ١٩٢٧، فورما ٨، ٤٨١ص.

ديوانا (ف)، القوانين والإيقاعات فى الفن، فلامريون، فورما ١٦، ١٨٧ص.

جوليته (ب)، حاسة الفن. هاشيت، ١٩٠٧، فورما ١٨، ٢٦٩ص (مصورة).

غيويو (م) مسائل علم الجمال المعاصر، الكان ١٨٨٤، فورما ٨، ٢٦٤ص.
الفن من وجهة النظر الاجتماعية. الكان، ١٨٩٠، فورما ٨، ٣٨٧ص.

هيـجل (ى)، محاضرات فى علم الجـمـال (عن الألمانية)، جرمر باليـر، ١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات فى علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣، فورما ١٨، ٤٧٨ص.

كنت (أ) ، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية)، فرين ١٨٩٠، فورما ٨ كبير. ٢٩٦ص.

لالوا (ش)، العواطف الجمالى، الكان ١٩١٠، فورما ٨، ٢٧٨ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢، فورما ١٦، ٣٤٣ص

الفن والحياة الاجتماعية ، دوان ١٩٢١، فورما ١٨، ٣٧٨ص، الفن والأخلاق. الكان، ١٩٢٢، فورما ١٦ ، ١٨٤، ص، الجمال والغريزة الجنسية، فلاماريون، ١٩٢٢، فورما ١٨، ١٨٩، ص، التعبير عن الحياة فى الفن، الكان، ١٩٣٣، فورما ٨، ٢٦٣، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين ، ١٩٣٩، فروما ٨، ٢٩٥ص.

لامنـــه (ف)، فى الفن وفى الجمال، جرنيه، ١٨٤١، ٢٥٤ص.

لاسكرس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧، فورما ٨، ٥٠٨ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣، فورما ٨، ٦١٦ص، (مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكى، ١٩٢٠، فورما ١٨١ص.

نتيشه (ف) ، أصل التراچيديا، إنسانى، وجد إنسانى، كسوف الأصناف، الخ، (مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف)، سيكولوچية الإبداع، الكان، ١٩٠١، فورما ١٦، ١٨٥ ص،
كذب الفن، الكان ١٩٠٧، فورما ٨، ٣٨٠ ص.

يبلو (م)، سيكولوچية الجميل والفن، (عن الإيطالية)، الكان ١٨٩٥، فورما ١٦، ١٨٠ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة، الجمهورية، القوانين (هيبياس الكبير) الخ، (الترجمة المختلفة عن اليونانية).

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥ فورما ١٦، ٣٨٠ص.

ريبو (ت)، رسالة فى الخيال المبدع، الكان، ١٩٠٠ فورما، ٨، ٣٣٠ص.

شيللر (ف)، رسائل فى التربية الجمالية، ١٧٩٤، ٥ (عن الألمانية)، ١٨٥٥-١٨٧٥.

شوبنهور (أ)، العالم كارداة وتصور (عن الألمانية)، الكان، ثلاثة، ١٩٣٨، أجزاء فورما ٨.

سيغوند (ج)، علم جمال العاطفة، بوفان، ١٩٢٧، فورما ٨ ١٥٥ ص.

سورل (ج)، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١، فورما ٣٢٨ص، (مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١).

سوريو (أ)، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨، ٤٠٣ص،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨، ٤١٤ ص،
مراسلات الفنون، فلاماريان، ١٩٤٧، ٢٧٩ص.

سورريو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان، ١٨٩٣ ، فورما ٨ ، ٣٤٨ ، مخيلة الفنان ، هاشيت، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال العقلى، الكان، ١٩٠٤ ، فورما ٨، ٥٠٦ص.

سبنسر (هـ) ، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية) ، الكان، ١٨٧٧ فورما ، ٨، الجزء الأول، ٣٢ + ٤١٥ص.

سيلنن برودهوم، فى التعبير فى الفنون الجميلة، ١٨٨٣ ، ليمر، ١٨٩٨ ، فورما ٨، ٣٥٠ص.

تين (هـ) ، فلسفة الفن ، الكان، أربعة أجزاء، فورما ١٨ ، ١٨٦٥-١٨٦٩ ، هاشيت، جزآن، فورما ١٦ .

تولستوى (ل) ، ما هو الفن؟ (عن الروسية) ، رين، فورما ١٦ ، ٢٨٠ص ١٨٩٨ ؛ أوليندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشعبى، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ص، (مصورة) .

فنشون (ج) ، الفن والجنون ، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١١ ، ١٢٧ص (مصورة) .

٣ ـ علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما، والملحمة، والرواية، الكان، ١٨٨٤ ، أفيلين (س) ، أكثر صدقًا من الغير، سافل، ١٩٤٧ .

بالدنسبرنجر (ف) ، الأدب، الخلق، النجاح، الديمومة، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ) ، الضحك، رسالة فى معنى المضحك، الكان، ١٩٠٢ .

بريموند (هـ)، الشعر الصرف، جراست، ١٩٢٦، العبادة والشعر، جراست ١٩٢٦.

بريتون (أ) ، فى المظهر السريالى، كرا، ١٩٢٥.

كلوديل (ب)، فى أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣.

استيف (س)، دراسات فلسفية فى التعبير الأدبى، فرين، ١٩٣٨.

غرامون (م)، الشعر الفرنسى، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢.

هنكن (أ) ، النقد العلمى، برين، ٢٨٨.

هيتيه (ج)، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣.

جوفه (ل)، آراء ممثل هزلى، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨.

لالو (أ.م.وش) ، إخفاق الجمال ، أ.ميشيل ١٩٢٣ (مصورة) ، المرأة المثالية، سافل، ١٩٤٧.

لالو (ش)، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة ، الجزء الثانى، الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء، فرين ١٩٤٦، ٧.

ماريتان (ر.ج)، مركز الشعر ، دسكلى، ١٩٣٨.

موریاك (ف)، الرواية ، بلون، ١٩٣٢.

رينار (ج)، المنهج العلمى فى التاريخ الأدبى الكان، ١٩٠٠.

سرفيان (ب)، الإيقاعات، بوافان، ١٩٣٠، مبادئ علم الجمال، بوافان، ١٩٣٤.

فاليرى (ب)، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أيباليتو، قطع فى الفن، متنوعات ١-٤، المدخل إلى علم الشعر ، الخ...).

فيليه (أ) ، سيكولوچية الممثل الهزلى ليبته، ١٩٤٠ .
زولا (أ)، الرواية التجريبية، شربنتيه ١٨٨٠، معلومات أدبية شربنتيه، ١٨٩١ .

٤ ـ علم الجمال التشخيصى

اللندى، بيكلر ، دوللن، لندرى، ماك أورلان، موروا، فويللورموز الخ.. الفن السينمائى (الفن الصامت)، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦، ٩ (مصورة) .
أريات (ل)، سيكلولوچية الرسام. الكان، ١٨٩٢ .
بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨ .
بروك وهلمهوتز، المبادئ العلية للفنون الجميلة. بالبير، ١٨٧٨ (عن الألمانية) .
كوهين سيات (ج)، مبادئ فلسفة للسينما (الفيلمولوچيا)، المطابع الجامعية، ١٩٤٦ .
دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١ ، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢م.
فوسيللون (هـ)، حياة الأشكال، ١٩٣٤ ، الكان، ١٩٣٩ .
شيكا (م)، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧ ، العدد الذهبى ن.ر.ف جزآن ، ١٩٣١ ، ٣ ،رسالة ف ياالإيقاع، ن.ر.ف، (أى المجلة الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨ ، (مصورة) جولينا (ج) صناعة الرسامين. بايو ١٩٢٢ .
جستالا (ب) علم الجمال، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥، ٨ .
جرلين (هـ)، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة، الخ)، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة) .

هورتيك (ل)، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).

لالو (ش)، علم الجمال التجريبي المعاصر، الكان ١٩٠٨، الانطلاقات الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧.

لوت (أ) الرسم، دينول ١٩٣٣، لنتكلم الرسم، دينويل، ١٩٣٦، كتاب في المناظر الطبيعية، فلورى ١٩٣٩ (مصورة).

لوكه (ج.هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣، الفن والدين اللذين للإنسان القديم، ماسون، ١٩٢٦، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧، (مصورة).

مونود ـ هزن (أ)، مبادئ المورفولوچيا العامة، جوتيه فيلار، جزآن، ١٩٢٧ (مصورة).

أوزن فانت وجانيريت، الرسم الحديث، بايو ١٨٢٥ (مصورة).

بولهان (ف)، علم جمال المنظر الطبيعي، الكان ١٨١٢ (مصورة)

رودان (أ)، الفن، كاتدرائيات فرنسان، كولن ١٩١٤ (مصورة).

روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد (١٨٤٣-١٨٦٠) الخ.. (عن الانكليزية).

سوريو (ب)، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢، (مصورة).

فنتورى (ل)، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨.

٥ ـ علم الجمال الموسيقى

بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لوسان وباريس الكان، ١٨٢١.

بريليه (ج)، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧.

كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣ .

كومبريه (ج)، الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلاماريون، ١٩٠٨، الموسيقى والسحر، بيكار ١٩٠٩.

ديبوسي (س)، كروتشية، اللاهاوى.

دومينيل (ر)، الإيقاع الموسيقى، مركوردى فرانس، الكان، ١٩٢١ .

دويره (الدكتور) وناتان (الدكتور). لغة الموسيقى. الكان، ١٩١١ .

هنسليك (أ) ، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية).

هلمهولتز (هـ)، النظرية الفيزيولوچية فى الموسيقى. ماسون ١٨٦٨ (عن الألمانية).

داندى (ف) ، محاضرات فى التأليف الموسيقى، دونار، ١٩٠٠-٩ .

جاك دالكروز (أ)، الإيقاع، الموسيقى والتربية، لوسان وباريس، روار، ١٩٢٠.

لالو (ش)، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨، ط٢ منقحة، فرين ١٩٣٩، علم الجمال الموسيقى ، فى الموسيقى، لاروس، ١٩٤٧، (مصورة).

لندرى (ل) ، الحساسية الموسيقية، الكان، ١٩٢٧ .

لاسر (ب)، فلسفة الذوق الموسيقى، جراسه، ١٩٢٢ .

ليفار (س)، الفرض، دينويل ، ١٩٣٨ .

ريمان (هـ)، مبادئ علم الجمال الموسيقى، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية)، سترافنسكى (أ) ، بريطيقا موسيقية، حانين، ١٩٤٠ .

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن ، ١٩٢١ .

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً فى كل فن الأعمال الرئيسية فى النقد الأدبى، والموسيقى، والتجسيدى، وتاريخ جميع الفنون ، الرسائل، والمذكرات التى للفنانى، الأجزاء الخاصة التى لأعمال أكثر عمومية، مثل : ر.باير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠ .

غروس (أ) بدايات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦-١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥ .

المؤتمر الثانى الدولى لعلم الجمال وعلم الفن، الكان، ١٩٣٨، جزآن ، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع الجامعية، ١٩٤٨ .

علم الجمال الاجتماعى

المحتويات

الجزء الخامس

(نظريات الابداع الفنى)

رقم الإيداع : ٨٦٩٣/٩٥

I.S.B.N.

977 - 212 - 013 - 5

